



بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلہ



شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر

بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلہ



اردو تنقید کا جدید منظر نامہ
2008ء



ترتیب و تہذیب
پروفیسر نذیر احمد ملک



شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ)

- ☆۔ سال اشاعت ----- دسمبر ۲۰۰۸ء
- ☆۔ تعداد ----- ۵۰۰
- ☆۔ کتابت و کمپیوٹر کمپوزنگ ----- شوکت احمد عباس
- ☆۔ مطبع -----
- ☆۔ قیمت ----- 100/= روپے (ایک سو روپے)

ملنے کا پتہ

شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سہیل نگر کشمیر۔ ۱۹۰۰۰۶



BAZYAFT

A Literary & Research Journal

December 2008 - 2009

Post-Graduate Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Price: Rs. 100/=



اردو تحقیق کا جدید منظر نامہ

بازیافت

مجلس ادارت

- ☆- پروفیسر قدوس جاوید
- ☆- پروفیسر مجید مختار
- ☆- پروفیسر محبوبہ وانی
- ☆- پروفیسر سجان کور
- ☆- ڈاکٹر منصور احمد میر
- ☆- ڈاکٹر عارفہ بشری
- ☆- ڈاکٹر فرید پریتی



ترتیب و تہذیب
پروفیسر نذیر احمد ملک

صدر شعبہ اردو



شماره : ۴۲ - ۴۳ - ۴۴



شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، سرینگر کشمیر



فہرست

صفحہ نمبر

☆ - وائس چانسلر کے قلم سے

۷ پروفیسر ریاض پنجابی

☆ - ادارہ

۹ پروفیسر نذیر احمد ملک

☆

☆ - فلسفہ ادب کا ایک اہم مسئلہ

۱۲ پروفیسر گوپی چند نارنگ

- تاریخییت اور نئی تاریخییت

۳۱ پروفیسر وہاب اشرفی

☆ - مارکسزم، نو مارکسزم اور مابعد جدیدیت

☆ - پس جدیدیت

۳۷ پروفیسر غلام رسول ملک

- چند غور طلب سوالات

☆

۵۷ پروفیسر حامد کاشمیری

☆ - متن اور معنی

☆ - نئی تنقید

۷۷ پروفیسر شمیم حنفی

- ایک نئی اخلاقیات کی ضرورت

☆ - ادبی ڈسکورس میں

۸۹ پروفیسر عتیق اللہ

حقیقت، زبان اور حقیقت

۹۸ پروفیسر قدوس جاوید

☆ - تنقید کا نیا منظر نامہ اور تھیوری

- ☆۔ نئی تنقید کے سنگھرش ۱۰۶ پروفیسر علی احمد فاطمی
- ☆۔ اسلوبیات کیوں ۱۱۸ پروفیسر نذیر احمد ملک
- ☆
- ☆۔ گردش رنگ چمن - نئی تاریخیت ۱۴۲ پروفیسر بیگ احساس
- ☆۔ فلشن مطالعات کا نیا عالمی تناظر اور اردو تنقید ۱۵۱ پروفیسر شافع قدوائی
- ☆۔ معاصر فلشن کی تنقید
- ☆۔ زبان کے حوالے سے ۱۶۲ پروفیسر صغیر افرام
- ☆۔ معاصر اردو ناول
- ☆۔ نئے تنقیدی تناظر ۱۷۰ ڈاکٹر ارضی کریم
- ☆
- ☆۔ تنقید کی موجودہ صورت حال ۱۷۸ ڈاکٹر سرور الہدیٰ
- ☆۔ نقد شبلی کی عصری معنویت ۱۸۹ ڈاکٹر فرید پربتی
- ☆۔ تنقید کی توضیح ۱۹۹ جناب غلام نبی خیال
- ☆۔ مابعد جدید تنقیدی نظریات اور ادب شناسی ۲۰۷ الطاف انجم
- ☆
- ☆۔ سہ روزہ قومی سمینار ”اردو تنقید کا جدید منظر نامہ“ (ایک رپورٹ) ۲۱۳ الطاف انجم

☆☆☆☆☆☆



وائس چانسلر کے قلم سے

اردو تنقید کا جدید منظر نامہ

شعبہ اردو کا تحقیقی و تنقیدی مجلہ گزشتہ کئی دہائیوں سے نہایت ہی آب و تاب کے ساتھ شائع ہو رہا ہے اور آج تک اس کے کئی خاص نمبر بھی منظر عام پر آ چکے ہیں۔ شعبہ اردو کی تاسیس کے پچاس سال مکمل ہونے پر پچھلے سال اس رسالے کا جشن زریں نمبر بے حد حسن و خوبی کے ساتھ شائع ہوا تھا جس میں ملک کے سربراہ آئندہ ادیبوں نقادوں اور محققوں کے بیس مقالات شامل تھے۔ اردو دنیا میں اس رسالے کا ایک نام اور مقام ہے۔ رسالے کا یہ تازہ شمارہ ”اردو تنقید کا جدید منظر نامہ“ کے خاص عنوان سے شائع ہو رہا ہے۔ یہ ان مقالات کا مجموعہ ہے جو اردو تنقید پر منعقدہ سہ روزہ قومی سمینار کی مختلف نشستوں میں پڑھے گئے تھے۔ میں ذاتی طور پر اس سمینار کے کئی جلسوں میں شریک رہا۔ اس بات کی خوشی ہے کہ مجھے چند نہایت عمدہ مقالات سننے کا موقع حاصل ہوا۔ اُمید ہے کہ جدید اردو تنقید پر مبنی مقالات کا یہ مجموعہ علمی اور ادبی حلقوں میں پسند کیا جائے گا اور کافی دیر تک بحث و تمحیص کے مواقع فراہم کرتا رہے گا۔

شعبہ اردو جموں و کشمیر یونیورسٹی کے اولین شعبوں میں سے ہے۔ اس کا ماضی شاندار رہا ہے اردو دنیا کی کئی مقتدر شخصیات کسی نہ کسی صورت میں اس شعبے سے وابستہ رہی ہیں۔ مجھے اُمید ہے کہ یہ شعبہ اپنی صحت مند روایات کو قائم رکھنے اور ان کو آگے بڑھانے میں کوئی دقیقہ فرو گزاشت نہیں کرے گا۔ میں وائس چانسلر کی حیثیت سے شعبے کے علمی، ادبی اور تحقیقی کاموں میں ہر ممکن تعاون دینے کے لیے تیار ہوں۔

پروفیسر ریاض پنجابی

وائس چانسلر

کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

اردو تنقید کا جدید منظر نامہ



اداریہ

گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی سے ادبی تھیوری کے مباحث نے ادب سے متعلق صدیوں سے آرہے روایتی طور پر مستند تصورات پر جو سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں ان سے تنقید کا سارا منظر نامہ گہری اور دور رس تبدیلیوں سے روشناس ہوا ہے۔ مصنف / شاعر / شاعری / عہد / شخصیت / نظریہ / نقاد وغیرہ کو روایتی تنقید میں جو پایہ استناد حاصل تھا وہ اب ماضی کی نذر ہو گیا ہے چنانچہ نہ صرف 'ادب' کی ماہیت پر سوال اٹھائے گئے بلکہ روایتی طور پر ادب کے ساتھ جو کردار وابستہ تھا وہ بھی مشکوک قرار دیا جانے لگا اس طرح نئے مباحث نے کامن سنس پر وار کرتے ہوئے ادب سے متعلق کامن سنس تصورات کو ہدف تنقید بنایا۔ ان کی رو سے تفہیم ادب میں شاعر / مصنف کو نہ صرف غیر ضروری اور غیر متعلق قرار دیا گیا بلکہ اس کے وجود کو ہی مشتبہ سمجھا گیا۔ ادب متن ہو کر رہ گیا اور نقاد قاری بن گیا۔ متن کے بارے میں بھی کہا گیا کہ یہ اپنی موجودگی کا احساس اس وقت دلاتا ہے جب اس کا سامنا قاری سے ہوتا ہے۔

متن لسانی وسائل سے تشکیل یافتہ ہیئت کا نام نہیں ہے جیسا کہ ہیئت پسندوں کا خیال تھا بلکہ بقول راجر فوئر ایک ”سماجی ڈسکورس“ ہے جس کی تشکیل کے پیچھے وہ تمام عناصر اور توانائیاں موجود ہوتی ہیں جو ایک سماج سے وابستہ ہیں۔ قاری ایک سیاق کے ساتھ اپنی ذہنی، علمی اور تہذیبی شعور اور وابستگی کے اعتبار سے ہی متن کی معنی خیزی کو دیکھ سکتا ہے اور قائم کر سکتا ہے۔ یہ خیال بھی کہ متن خود کفیل اور قائم بالذات ہے، قائم نہیں رہ سکا۔ بین المتونیت کے تصور نے متن کو ایک نیٹ ورک سے تعبیر کیا جو کئی ڈسکورسز کا ایک آمیزہ ہوتا ہے اس کی معنی خیزی نہ صرف گزشتہ متون کے حوالوں سے بلکہ زبان اور تہذیب کے متنوع مظاہر سے ہی سے ممکن ہو سکتی ہے یوں حاضر متن گزشتہ متون سے علاقہ بھی رکھتا ہے اور ان سے مکالمہ بھی کرتا ہے۔ متن اور قاری کی ہم روشنگی نے ادب کے روایتی تصور کی قلب ماہیت ہی نہیں کی بلکہ ادبی مطالعات کی طرفیں بھی کھول دی ہیں۔ بدایں سبب نیو مارکسزم، تائٹیت، مشرقیت، ثقافتی مطالعات، نئی تاریخیت وغیرہ جیسے نئے نئے نظریے سامنے آئے ہیں اور ادب فہمی کے نئے امکانات اُجاگر ہونے لگے۔

اردو تنقید میں بھی یہ مباحث اب بہت دنوں سے جاری ہیں اور ان کے نظری اور اطلاقی پہلوؤں پر کافی لکھا جا رہا ہے۔ اسی خیال کے پیش نظر شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی نے ”اردو تنقید کا جدید منظر نامہ“ کے عنوان پر ایک کل ہند سمینار کا انعقاد کیا۔ توقع یہ تھی کہ سمینار میں پورے ملک سے نامور نقاد شرکت فرمائیں گے لیکن گزشتہ سال وادی کے نا مساعد حالات کے سبب ایسا ممکن نہ ہو سکا پھر بھی ماہرین کی ایک اچھی تعداد اس میں شریک ہوئی جن کی موجودگی سے اس سمینار کی علمی اور ادبی سطح بلند ہو گئی۔ ”بازیافت“ کے اس شمارے میں وہی مقالات شامل ہیں جو اس سمینار کی مختلف نشستوں کے دوران پڑھے گئے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ذاتی مصروفیات کے سبب سمینار میں تشریف نہیں لاسکے لیکن ان کا ایک شائع شدہ مقالہ ان کی اجازت سے اس مجموعے میں شامل ہے۔ پروفیسر علی احمد فاطمی بھی شریک نہیں ہو سکے تھے لیکن انہوں نے اپنا مقالہ ارسال کیا تھا وہ بھی اس مجلے میں

شامل ہے۔

میں ان تمام مقالہ نگاروں کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں جن کے مقالے اس مجلے کے وقار اور قدرومنزلت کا سبب ہیں۔

میں اپنے وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی صاحب کا بے حد شکر گزار ہوں جن کی سرپرستی میں سمینار کا انعقاد کیا گیا تھا۔ اردو زبان و ادب کے تحن ان کی محبت کی کوئی نظیر نہیں۔

پروفیسر نذیر احمد ملک

صدر شعبہ اردو

اردو شعبہ جامعہ اسلامیہ کراچی

فلسفہ ادب کا ایک اہم مسئلہ

تاریخیت اور نئی تاریخیت

اگر پوچھا جائے کہ کیا ادب بے تعلق تاریخ ہے؟ تو ہر شخص کہے گا نہیں، ادب تاریخ سے باہر تھوڑے ہی ہے۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے کہ ادب تاریخ سے باہر نہیں تو بالعموم ہم یہ کیسے مان لیتے ہیں کہ ادب ”خود مختار“ اور ”خود کفیل“ ہے ان دونوں باتوں میں شدید تضاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ مسدود اتنا آسان نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔

دیکھا جائے تو ایک معنی میں ادب اور تاریخ کا رشتہ سامنے کی چیز ہے اور صدیوں سے ادب کو انسانی تاریخ کے حصے کے طور پر دیکھا اور پڑھا جاتا رہا ہے۔ یعنی جیسے سیاسی اور سماجی تاریخ انسانی تاریخ کا حصہ ہے اسی طرح ادب بھی انسانی تاریخ کا حصہ ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ادب میں تاریخی حالات، حالات محض کے طور پر نہیں آتے۔ ادب تاریخ کا آئینہ ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا ہے، ادب میں تاریخ کی نبض چلتی دکھائی دیتی بھی ہے اور نہیں بھی۔ ادب اور تاریخ کا رشتہ بعضوں کے نزدیک سیدھا سادہ براہ راست وردوار دروازہ چار کا ہے اور بعضوں کے نزدیک اتنا پیچیدہ اور گہرا کہ ادب تاریخ کا ترجمان نظر آتا بھی ہے اور نظر نہیں بھی آتا یا ادب روح عصر کی نمائندگی کرتا بھی ہے اور نہیں بھی کرتا۔ چنانچہ ادب اور تاریخ کے رشتے کے بارے میں مدقوں سے دو تنقیدی رویے چلے

آتے ہیں جو متخالف بھی ہیں اور متضاد بھی۔ اول یہ کہ ادب تاریخ کا زائیدہ ہے اور ادب کا وہی مطالعہ صحیح اور مناسب ہے جو تاریخی اور سماجی تناظر کے ساتھ کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ ادبی متن ایک نامیاتی کل ہے یہ آزاد اور خود مختار ہے اور ادبی مطالعہ ادبی اصولوں کی مدد سے کرنا چاہیے نہ کہ خارجی یعنی تاریخی (سماجی و سیاسی) اصولوں کی مدد سے پہلا رویہ جو ادب کو تاریخ (حقیقت) کی نقالی سمجھتا ہے۔ Mimesis یعنی نظریہ نقل کہلاتا ہے یہ افلاطون کے زمانے سے چلا آتا ہے اور دوسرا جو ادب کے داخلی نظام پر زور دیتا ہے ارسطو کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ ریمزم یا حقیقت نگاری کے تمام دبستانوں کا تعلق پہلے اصول نقد سے اور فریمزم یا ہیئت پسندی کے تمام دبستانوں کا تعلق دوسرے اصول نقد سے ہے۔ ہیگل اور پھر مارکس کے اثرات کے بعد تاریخیت مطالعہ ادب میں لازمییت کا درجہ حاصل کر گئی لیکن اس کے برعکس ہیئت پسندوں نے تاریخیت کو اتنا ہی نظر انداز کیا۔ اردو میں یہ تفریق ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے ادبی مطالعے میں تاریخ کے جس تصور پر زور دیا وہ سرسری سطحی اور اکہرا تھا جو ادبی کتابوں میں ”تاریخی و سماجی پس منظر“ کے الگ ابواب قائم کر دینے اور سامنے کے عمومی تاریخی واقعات کو سلسلہ وار گنوا دینے کو بالعموم تاریخیت کا حق ادا کر دینے کے مترادف سمجھتا تھا۔ تاریخیت کا یہ تصور چونکہ سطحی اور ناقص تھا ادبی مطالعات میں اس کی حیثیت زیادہ تر آرائشی رہی اور اس سے خاطر خواہ فائدہ نہ ہوا۔ دوسری طرف اردو میں جدیدیت چونکہ مارکسزم کے رد میں اور امریکی نیو کریٹسزم کی ہیستی تقلید میں قائم ہوئی تھی اس میں سرے سے تاریخیت، سماجیت یا ثقافت کے لیے کوئی جگہ ہی نہ تھی چنانچہ ادب اپنے ثقافتی سماجی ڈسکورس سے کٹ کر زندگی کی حرارت سے عاری اور ابہام، رعایت لفظی اور عروض و قافیے کے مباحث تک سمٹ کر رہ گیا۔ ظاہر ہے کہ تاریخیت کا یکسر اخراج بھی ایک نوع کی انتہا پسندی تھی جس سے اتنا فائدہ نہیں جتنا نقصان ہوا۔ مزے کی بات ہے کہ اردو ناول سے تاریخیت کا اخراج ممکن نہیں ہو سکا جس کی بڑی وجہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین

کی شخصیات تھیں جن کا تخلیقی عمل ہی تاریخیت میں گندھا ہوا تھا۔ لیکن افسانہ نگاری، شاعری اور تنقید میں تاریخیت کا اخراج بڑی حد تک مکمل تھا اور ”خالص ادب“ کی ”خالص“ ادبی اقدار پر زیادہ زور دیا گیا جو صحت مندانہ رویہ نہ تھا۔

لطف کی بات یہ ہے کہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جب اردو میں امریکی نیو کریٹزم کی بنیادوں پر جدیدیت کا آغاز ہوا تھا، مغرب میں جدیدیت کا زوال ہو رہا تھا اور نیو کریٹزم کو چیلنج کیا جا رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں جن لوگوں نے جدیدیت کو نظریاتی بنیادوں پر استوار کیا تھا ان سے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ انہوں نے اردو والوں کو یہ تئانے کی زحمت کیوں گوارا نہیں کی کہ مغرب میں جدیدیت اور نیو کریٹزم کی بنیادیں متزلزل ہو چکی ہیں اور خالص فرمزم جس پر اردو میں زور دیا جا رہا تھا، اس کا نظری دفاع تقریباً ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ بہر حال ترقی پسندی کی ضد میں ان حقائق کو یا تو دبا دیا گیا یا نظر انداز کر دیا گیا۔

ساتھ کی دہائی میں ساختیات اور اس کے بعد پس ساختیات کا نظریاتی دار نیو کریٹزم پر ہی تھا جس کی بنیادیں بورژوا انفرادیت پر قائم تھیں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے تعامل کی راہ تو کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ مطالعات Diachronic نہ ہو کر Synchronic یعنی ایک زمانی تھے اور ردِ تشکیل Deconstruction کا انحصار فقط متنیت پر تھا، چنانچہ نیو کریٹزم اور ردِ تشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف جو فقط ہیئت یا فقط لسانیت یا فقط متنیت پر زور دیتے ہیں، رفتہ رفتہ ایک بغوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعے کا جو نیا طور سامنے آیا، اس کو نئی تاریخیت New Historicism کے نام سے

۱۔ نئی تاریخیت پر اردو میں بعض حضرات نے توجہ کی ہے اور اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ زیرِ نظر مضمون اسی راہ میں ایک قدم ہے۔ (ن)



اس تبدیلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اس کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وہ یوں کہ ادبی تاریخ کا ایک پہلے سے چلا آرہا معرہ معروضیت (Objectivity) کا سوال بھی ہے۔ یعنی کیا ایک عہد کے ادب کا مطالعہ دوسرے عہد میں معروضی طور پر کیا جاسکتا ہے یا نہیں؟ کیونکہ ہر عہد عبارت ہے مخصوص ذہنی رویوں، طور طریقوں اور سوچنے کے زاویوں سے جو اس عہد کی موضوعیت کو قائم کرتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رویے اور زاویے بدلتے رہتے ہیں۔ چنانچہ کسی دوسرے زمانے میں بدلے ہوئے رویوں اور بدلتی ہوئی موضوعیت کے ساتھ کسی سابقہ عہد کا معروضی مطالعہ کیوں کر ممکن ہے۔ بالعموم مورخین اور نقادوں کو اس امر کا احساس نہیں ہوتا کہ وہ اپنے سے پہلے عہد کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے زمانے کے کلچر اور اپنے مفروضات کو غیر شعوری طور پر سابقہ زمانوں پر مسلط کر دیتے ہیں جو معروضیت کے تقاضوں کے خلاف ہے۔

ادب اور تاریخ کے رشتے سے جڑا ہوا دوسرا مسئلہ اور تکنیکی کا تصور ہے کہ ادب کلچر (یا تاریخ) کا زائیدہ نہیں ہے بلکہ یہ ادیب یا شاعر کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ بالخصوص ہماری مشرقی روایت میں اور تکنیکی کا تصور بہت اہمیت رکھتا ہے کیونکہ مشرقی روایت میں ادیب یا شاعر کی حیثیت ہی ”تخلیق“ کرنے والے کی ہے اور تخلیق کار کا پہلے سے چلا آرہا رومانی تصور کہ وہ اپنے ذہن و شعور سے طبع زاد معنی خلق کرتا ہے، ہمارے مزاجوں میں رچ بسا ہوا ہے۔ اس تصور سے لازم آتا ہے کہ ادبی متن، طبع زاد اور انفرادی تخلیق کا معاملہ ہے۔ چنانچہ ادب کا مطالعہ اس کے انفرادی خصائص کی بنا پر کرنا چاہیے۔ اس موقف سے اختلاف کرنے والوں کا کہنا ہے کہ ادب میں اور تکنیکی کے تصور کی نظریاتی بنیادیں خاصی کمزور ہیں کیونکہ شاعر کا ذہن و شعور مطلقاً آزاد نہیں، یعنی اس کی موضوعیت مطلق ہے ہی نہیں بلکہ ثقافت اور تاریخ کی متعین کردہ ہے۔ جو چیز ثقافت اور تاریخ میں گندھی ہوئی ہے

وہ آزاد محض کیسے ہو سکتی ہے۔ اس بحث سے جڑی ہوئی بحث ادب کی Extrinsic اور Intrinsic اقدار کی بحث ہے۔ یعنی ادب چونکہ اور پختل ذاتی اور یکتا ہے اس کا مطالعہ اس کی داخلی Intrinsic اقدار کی بنا پر ہی کیا جاسکتا ہے اور ادب کی بحث میں خارجی عناصر کو لانا غلط ہے۔ اس نقطہ نظر کے مخالف وہ لوگ ہیں جو ادب کو تاریخ اور ثقافت کا زائیدہ اور متعینہ مانتے ہیں۔ چنانچہ ان کے نزدیک ادب کے مطالعہ میں Extrinsic اقدار سے مدد لینا بہت ضروری ہے، ہر چند کہ داخلی Intrinsic اقدار کی اہمیت ہے لیکن ادب کا مطالعہ فقط Intrinsic اقدار کی بنا پر مکمل طور سے نہیں کیا جاسکتا۔

ادبی تنقید کے دو تمام رویے جو ادب کی داخلی اقدار کی بات کرتے ہیں یا خاص ادبی اقدار کی بات کرتے ہیں وہ فارمزم (ہیت پسندی) کے تحت آتے ہیں۔ ان میں روسی ہیٹ پسندی کا ایک حصہ اور ساختیات کے کلاسیکی روپ بھی شامل ہیں۔ روسی ہیٹ پسندی کی ایک توسیعی شکل پرائے سنوسٹ رکھتی تھی۔ فرانسیسی ساختیاتی رویوں کا فروغ ساٹھویں دہائی سے شروع ہوا۔ امریکی اور برطانوی تنقید کا وہ بدستون جو نیو کرٹیززم کہلاتا ہے انیسویں دہائی سے ساٹھویں دہائی تک حاوی رہا۔ یہ تمام رویے اور نظریے اور فارمزم یعنی ہیٹ پسندی ہی کی مختلف شکلوں کے طور پر جانے جاتے ہیں۔

دوسری طرف امریکہ ہی میں History of Ideas بدستون کے مورخین امریکی نیو کرٹیززم کو برابر چیلنج کر رہے تھے جن کا سربراہ Lovejoy تھا اور ان میں سے بیشتر جانر ہارپر یونیورسٹی میں جمع تھے۔ دوسرا مخالف گروہ جرمن رومانیت پسندوں کا تھا جن میں نمایاں نام Ernst Cassirer کا تھا جس کی Philosophy of Symbolic Forms خاصی بحث انگیز ثابت ہوئی۔ قیصر اور سب سے اہم گروہ مارٹنوں کا تھا جو معاشی اور طبقاتی کش مکش کو بنیادی محرک قرار دیتے تھے اور ادب کی خود گفت یا خود مختاری کے خلاف تھے اور اسے مغالطہ میز مانتے تھے۔

ہیت پسندوں اور تاریخت پسندوں کے درمیان نقطہ نظر کے فرق کی یہ خلیج بڑھتی

ہی گئی تھی کہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ادبی مطالعات میں امریکی نیو کریٹزم کا غلبہ ختم ہونے لگا۔ چنانچہ اس زمانے میں ہیئت پسندوں اور تاریخت پسندوں کے متخالف موقف کے درمیان خلیج کو کم کرنے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ نئی 'تاریخت' کو سامنے لانے کا بڑا مقصد یہی تھا کہ ادب اور تاریخ کے رشتے کی پیچیدگی پر از سر نو غور کیا جائے اور اس گتھی کو ادب کی خاص نوعیت کے پیش نظر سلجھا یا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ادب کی اور تکنیکی اور داخلی اقدار کے تصور کو جہاں تک ممکن ہو سکے انگیز کیا جائے کیونکہ ادب جہاں ثقافت کا پیدا کردہ ہے وہاں ادب ثقافت کو پیدا بھی کرتا ہے۔ ادب کو اس طرح دیکھنے کا نیا طور نتیجہ تھا مختلف پس ساختیاتی رویوں اور بصیرتوں کا جن کا اثر و رسوخ ۶۰ سے ۸۰ تک کی دہائی میں بڑھتا رہا۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ساختیات ہر چند کہ بظاہر لسانیات کی طرح یک زمانی تجزیے کی بنا پر ہیئت پسندی ہی کا ایک طور معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں ایک مضمحل تاریخی عنصر کا بیج بھی چھپا ہوا تھا وہ یوں کہ ساختیات زبان کو ثقافت کے ایک 'طور' کی طرح دیکھتی ہے یعنی زبان ثقافت کی رو سے ہے اور زبان ثقافت کے اندر ہے۔ ہر زبان کی ساخت اس کی اپنی ثقافت کی رو سے قائم ہوتی ہے اور اسی ثقافت کے اندر ہی کارگر ہوتی ہے۔ مخصوص ثقافت کے باہر وہی ساخت نہ صرف بے معنی بلکہ کالعدم ہو جاتی ہے۔ یہ نکتہ تاریخت کے گہرے بیج کا حامل ہے کیونکہ جس طرح زبان نظام نشانات ہے اسی طرح ادب بھی نظام نشانات ہے جیسے زبان ثقافت کی متعین کردہ ہے ادب بھی ثقافت کا متعین کردہ ہے اور ثقافت تاریخ کے محور پر اور تاریخ کے اندر ہے گویا ثقافت کا کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ پس ادب کا بھی کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن نہیں۔ چنانچہ خالص ہیئت پسندی نظری اعتبار سے اپنے آپ کالعدم ہو جاتی ہے۔

واضح رہے کہ ساختیات جن محدود مقاصد کے ساتھ ادب و فلسفے کے میدان میں اتری تھی اس کے اثرات اس سے کہیں بڑھ کر ثابت ہوئے۔ سب سے بڑا اثر ادبی مطالعات پر یہ ہوا کہ تاریخت کے اعتبار سے تین نئے رویے بتدریج سامنے آئے۔

۱۔ نشانیات یعنی Semiotics کا رویہ

۲۔ قاری اساس تنقید نیز ادب کی قبولیت کا نظریہ Reception Theory

۳۔ نئی تاریخت New Historicism

ان میں سے قاری اساس تنقید اور نظریہ قبولیت Reception Theory سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں۔ جہاں تک نشانیات کا تعلق ہے، نشانیات ان تمام رموز و علامتوں کا مجموعہ ہے جو ان تمام اشیاء اور شعائر کو محسوس کرتی ہیں جن کو بحیثیت مجموعہ ثقافت کہا جاتا ہے۔ جس طرح زبان بین انسانی ساختوں کا مجموعہ ہوتی ہے اور ان ساختوں کو کوئی متکلم پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ تکلم سے پہلے موجود ہوتی ہیں۔ اسی طرح ثقافت بھی کسی خاص عمل کے ذریعے یا شعر اور ادب کے ذریعے یا رائج حادی اثرات کے ذریعے پیدا نہیں ہوتی بلکہ نشانات کے باہمی روابط کے نظام کے ذریعے قائم اور کارگر ہوتی ہے۔ ثقافت کے نشانیاتی تصور سے مراد ہے رموز علامتوں کا وہ نظام جس کو اس ثقافت سے متعلق تمام افراد سمجھتے ہیں اور جس کے ذریعے وہ سماجی طور پر عمل آ رہے ہوتے ہیں، ثقافتی ظواہر و شعائر کی تشکیل کرتے ہیں نیز باہم در تعامل کرتے ہیں۔ چنانچہ ادب کے تناظر میں نشانیات اس اعتبار سے تاریخت کی ہم نوا ہے کہ اس کی رو سے ادب ثقافت سے متعین ہوتا ہے۔ روایتی طور پر تاریخ غیہ ادبی دستاویزوں پر زور دیتی تھی جب کہ نشانیات ان رموز و علامتوں کے نظام پر زور دیتی ہے جس کے تحت خود یہ دستاویزات خواہ ادبی ہوں یا غیر ادبی وجود میں آتی ہیں۔ ادب کے نشانیاتی مطالعے پر آج تک سب سے عمدہ کام ان روسی ماہرین کا ہے جنہوں نے جے۔ لوٹمن کی سربراہی میں اس مسئلے پر غور کیا تھا۔ انہوں نے ادبی ساخت اور ثقافتی تناظر میں تطابق پیدا کرنے کی راہ نکالی جو فی الحقیقت مارکسیٹ کے معاشی معنیات سے ہٹ کر ہے۔

☆

آئیے اب دیکھیں کہ نئی تاریخت کے مضمرات کیا ہیں۔ اس میں دورائے نہیں

کہ نئی تاریخیت کا باقاعدہ آغاز امریکہ میں کیلفورنیا یونیورسٹی کے اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Greenblatt) کی تحریروں سے ہوا اور برطانیہ میں ریمنڈ ولیم کی تحریروں سے۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت کے لیے ثقافتی مطالعات کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ اس نے رجحان کے پس پشت جو گہرے اثرات ایک مدت سے عمل آ رہے تھے اور جو نئی تاریخیت کے دبستان کی صورت میں مشکل ہوئے دراصل وہ فوکو کے خیالات تھے۔ بعد کو برطانیہ میں فوکو کے ساتھ ساتھ آلتھیو سے اور باختن کے اثرات بھی شامل ہو گئے جن کی تفصیل آگے آئے گی۔

اسٹیفن گرین بلاٹ کی کتاب Renaissance

Self-Fashioning شکاگو سے ۱۹۸۰ء میں شائع ہوئی۔ ۱۹۸۲ء میں اس نے رسالہ Genre کا خاص نمبر نشاۃ ثانیہ کے انگریزی ادب پر اس اعلان کے ساتھ مرتب کیا کہ اس شمارے کے سب لکھنے والے تاریخ اور ادبی متن کے رشتے پر از سر نو غور کریں گے۔ اصل جھگڑا جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا یہ تھا کہ کیا ادبی متن واقعی خود کفیل و خود مختار ہے۔ یعنی کیا یہ ہر طرح کے تاریخی اور سماجی اثر سے مطلقاً آزاد ہے یا کیا ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین ہوتا ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کو اس بات سے شدید اختلاف تھا کہ ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین نہیں ہوتا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادبی متن بھی دیگر ثقافتی ظواہر کی طرح ثقافت ہی کا متعینہ ہے۔ لیکن ان کو اس بات پر بھی اصرار تھا کہ ادب کوئی ایسا آئینہ محض بھی نہیں کہ اس میں تاریخ اور کلچر کی سیدھی سادی تصویر دیکھی جاسکے یا کسی وحدانی نظریہ اقدار کی ترجمانی کی توقع کی جائے۔ گرین بلاٹ نے ان دونوں طرح کے رائج تصورات کو رد کیا کہ ادب نہ تو مطلقاً آزاد و خود مختار ہے اور نہ ہی تاریخ کا آئینہ دار و عکاس محض۔ بلکہ ادب میں ہمیشہ متخالف و متضاد رویے نیز مضمر عن صریح ملتے ہیں۔ ادب کا معاملہ اپنے زمانے کے رائج مضابطوں اور طور طریقوں کے ساتھ خاصا پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہوتا ہے اور عمل در عمل کے یہ پیچیدہ رویے باہم دگرمل کر کسی عہد کی تصویر بناتے ہیں۔

گرین بلاٹ اور اس کے رفقاء کے اس موقف کا ادبی نقد پر خاصا اثر ہوا اور اس نے جہاں طرح طرح کی مباحثہ میز تو قعات پیدا کر دیں۔ وہاں طرح طرح کے نظری مطالبات بھی کئے جانے لگے۔ نئی تاریخیت چونکہ ایک تحریک یا دبستان کی شکل اختیار کرتی جا رہی تھی اس لیے تقاضا کیا جانے لگا کہ اس کے لیے باقاعدہ تھیوری وضع ہونی چاہیے۔ گرین بلاٹ نے اس کی مخالفت کی۔ معتضین کے جواب میں ۱۹۸۷ء میں گرین بلاٹ نے Towards a poetics of culture کے عنوان سے مدلل مضمون لکھا جو اب تک نئی تاریخیت کی بنیاد چلا آتا ہے۔ اس میں گرین بلاٹ نے باوضاحت بحث کی کہ ”نئی تاریخیت نہ تو کبھی تھیوری تھی اور نہ ہی اس کو تھیوری بنانا چاہیے

”New Historicism Never was and Never should be a theory“

گرین بلاٹ نے ثابت کیا کہ جس طرح سرمایہ داری کی جمالیات کے متفاد کردار کو نہ تو صرف ماریکی اصولوں کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے نہ فقط پس ساختیاتی اصولوں کی مدد سے اسی طرح کسی بھی تاریخی عہد کے متضاد اور متضاد رویوں کو سمجھنے کے لیے بھی فقط کسی ایک تھیوری سے کام لینا مناسب نہیں۔ تفہیم کے ہر طور کو خطا رکھنا ضروری ہے۔ چنانچہ نئی تاریخیت دراصل قرأت کے اس اس عمل کا نام ہے جس کے ذریعے یہ دیکھا جاتا ہے کہ کس طرح ادبی متون نہ صرف اپنے زمانے کے طور طریقوں اور اعتقادات کو ظاہر کرتے ہیں بلکہ ان طور طریقوں اور اعتقادات کو بناتے اور متاثر بھی کرتے ہیں دوسرے نقطوں میں جس طرح کائنات وحدانی نہیں ہے ادب بھی وحدانی نہیں۔ پہلے کے مورخین سکے کے دوسرے رخ یا The other سے خوف کھا کر رہ جاتے تھے۔ نئی تاریخیت تاریخی حقیقت کے دوسرے رخ کو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ بیت پسندوں اور نیو کریٹزم کی اس سادہ لوحی کے خلاف ہے کہ ادب مطلقاً کوئی آزاد کائنات ہے۔ ادب نہ صرف ثقافتی طور پر پیدا ہوتا ہے بلکہ ثقافتی اطوار کو پیدا بھی کرتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ شیسپیر برطانوی کلچر کی کالی داس قدیم ہندوستانی کلچر کی دانستہ اطالوی کلچر کی ’گوئے جرمن کلچر کی ’حافظ ایرانی اور

غالب مغل کلچر کی پہچان کیوں مانے جاتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کا ذہن و شعور یا ان کی ”تخلیقیت“ ان کے اپنے کلچر کی زائیدہ و پروردہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کالی داس عرب میں یا غالب فرانس میں پیدا ہوئے ہوتے تو وہ کچھ اور تو ہو سکتے تھے کالی داس یا غالب نہیں ہوتے۔ گرین بلاٹ کے رفقا میں Jonathan Goldberg, Louis Montrose, Stephen Orget اور Lisa Jardine کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کی مشترکہ مساعی نے ادب کے بارے میں اب اس عرفان کو عام کر دیا ہے کہ ادب کو اس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک اس کے زمانے کے مخصوص ثقافتی طریقوں اور متون اور ان سے ادب کے پیچیدہ رشتوں کے عمل و عمل کو نظر میں نہ رکھا جائے۔

غرض یہ کہ پہلے کی تاریخت اور نئی تاریخت میں ایک فرق یہ ہے کہ نئی تاریخت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلچر کوئی کلیت پسندانہ وحدانی نظام نہیں بلکہ یہ حاصل ضرب ہے مختلف رویوں اور تصورات کا جو بجائے خود نتیجہ ہیں متون کے سلسلوں کا۔ دوسرے لفظوں میں ادب پارہ متشکل ہوتا ہے ثقافتی نظام کی رو سے اور ثقافتی نظام کے اندر۔ نیز یہ کہ ادب فقط اپنی تشکیل کی رو سے علیحدہ ہے ورنہ یہی ثقافتی نظام ذہن و شعور کے دوسرے ظواہر میں بھی کارفرما رہتا ہے اور وہ ظواہر بھی اپنی جگہ پر ثقافت کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ دوہرا عمل ہے۔ ثقافت یا تاریخ کے اس دوہرے عمل کا تصور ساختیاتی فکر کی دین ہے۔ تاریخت کے اس نئے تصور کا نتیجہ ایسی ادبی تنقید ہے جو ادب کا مطالعہ سیاسی، سماجی، معاشی، مذہبی اور فنی رویوں اور طور طریقوں کے پیش نظر اس طرح کرتی ہے کہ یہ سب کے سب بھی تاریخی طور پر منائے ہوئے ہیں یعنی متن اساس ہیں۔ فوکو کی تصانیف کے نتیجے کے طور پر ساختیاتی فکر زبان و معنی کے سروکار سے کہیں آگے بڑھ کر تاریخ اور ثقافت کے مسائل سے جز گئی اور تاریخ کے بارے میں سوچنے کا ریڈیکل نقطہ نظر باتھ آیا۔ فوکو کا یہ نکتہ ساختیاتی ہے کہ تمام کلچر اصلاً متناہوا ہے۔ فوکو کلچر کے تمام ظواہر اور آثار کو تاریخ کی ’آرکیالوجی‘ کہتا ہے ان میں وہ تمامسانی اظہارات مع شعر و ادب و زبان و لسانیات غرض ہر چیز کو شامل کرتا ہے اور اس

Episteme کو بھی جو کسی بھی تاریخی عہد کی فکر کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ لیکن سابق کے لوگوں کے دبستان سے تو اس اعتبار سے مختلف ہے کہ وہ فقط لفظی متن پر نہیں بلکہ اس کا رفرماؤسکورس پر زور دیتا ہے جس کے تعامل سے ان متون کو پیدا کیا۔ نو کوکلاسیکی ساختیات اور نشانیات سے اس امر میں مختلف ہے کہ ڈسکورس کے یہ طور درحقیقت بے مرکز ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ڈسکورس کے یہ سلسلے جو متون کو پیدا کرتے ہیں، مسلسل واقعات کی لڑی نہیں ہوتے بلکہ ان میں غیر متوقع ناوا اور شکاف ہوتے ہیں۔ ان سب خیالات کا کل جمع اثر یہ ہوا کہ عام تاریخی مطالعات میں ادب اور کلچر میں جو خلیج حاصل تھی اور دونوں میں جو قطبیت چلی آ رہی تھی اس کی قلب مابیت ہو گئی۔ اس معنی میں کلچر کچھ نہیں، سوائے متون کے اور ڈسکورس کے ان طور پر یقوں کے جو اپنے اپنے عہد میں متون سازی کرتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو نہ صرف فنشے مصنف تحصیل ہو جاتا ہے بلکہ مصنف کی اور تہذیبی کا قدیم تصور جو ادب کی خود کفالت کی بنیادوں پر استوار چلا آتا تھا وہ بھی بڑی حد تک تحلیل ہو جاتا ہے۔ غرضیکہ وہ سرچشمہ یا مرکز جس کو مصنف کی ذات سمجھ لیا گیا تھا وہ سرچشمہ دراصل ڈسکورس ہے اور وہ مراکز کلچر میں پیوست ہیں۔



برطانیہ میں نئی تاریخ Cultural Materialism کے نام سے چلن میں آئی جس اصطلاح کو Jonathan Dollimore نے ریمنڈ ویمز کی کتاب Marxism and Literatur (1977) سے مستعار لیا تھا۔ ان برطانوی رجحان سازوں میں ڈوہلی مورے علاوہ Francis Barker Catherine Belsey Alan Sinfield اور کئی دوسرے شامل تھے۔ ہم چند کہ ان سب کا مقصد ادب اور تاریخ نیز ادب اور ثقافت کے پیچیدہ گہرے اور مضمر رشتوں کا پتہ لگانا اور ادب کو انسانی تاریخ کی زندہ رویے کے طور پر سمجھنا اور سمجھنا تھا، لیکن انہوں نے سابقہ تاریخ دانوں کے سادہ اور اکہرے طور طریقوں اور ان کے اخذ کردہ وحدانی نتائج سے اختلاف کیا اور نئی تاریخیت کے

ایک نئے اور پرکار طریق نقد کو رائج کرنے پر زور دیا۔ واضح رہے کہ نظریاتی اعتبار سے برطانوی نئی تاریخیت کے سب ہم نواؤں میں سب باتوں پر اتفاق نہیں، تاہم اتنی بات ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کے لیے پس ساختیاتی فکر نے فضا بڑی حد تک صاف کر دی تھی اور بہت سے تصورات نو کو اور دیگر مفکرین کی بنیادوں پر اٹھائے گئے۔ بہر حال جن باتوں پر اتفاق ہے اور جن نکات کی بنا پر نئی تاریخیت سابقہ تاریخی طور طریقوں سے الگ اصول مطالعہ قرار پاتا ہے ان کو بقول پیروڈوسن چار شقوں میں صاف صاف یوں بیان کر سکتے ہیں۔

۱۔ لفظ تاریخ کے دو معنی ہیں۔ (الف) ماضی کے واقعات (ب) ماضی کے واقعات کی روداد بیان کرنا۔ پس ساختیاتی فکر نے اس بات کو صاف کر دیا کہ تاریخ ہمیشہ ”بیان“ کی جاتی ہے۔ چنانچہ پہلا موقف (کہ تاریخ ماضی کے واقعات کا مجموعہ ہے) بے معنی ہے۔ اس لیے کہ ماضی اپنی خالص صورت میں بعد کے آنے والوں کو ہرگز فراہم نہیں ہو سکتا، ماضی ہم تک ہمیشہ کسی نہ کسی ”بیان“ کے ذریعے ہی پہنچتا ہے۔ چنانچہ اس مشہور قول میں خاصی سچائی ہے کہ ”پس ساختیات کے بعد تاریخ منائی جا چکی ہے۔“

After Poststructuralism History Becomes Textualised

دوسرے لفظوں میں تاریخ متن (بیان) ہے واقعہ نہیں۔

۲۔ تاریخی ادوار وحدانی حقائق نہیں ہیں۔ کسی بھی زمانے کی کوئی ”ایک تاریخ“ نہیں ہے۔ جو کچھ ہمیں حاصل ہے وہ فقط غیر مربوط اور تضادات سے مملو بیان کی گئی تاریخیں ہیں۔ الزبتھ عہد (یا مغل عہد) کا کوئی ایک تصور کائنات نہیں ہے۔ یکساں مربوط اور ہم آہنگ کلچر کا تصور فقط ایک متھ ہے جو تاریخ پر مسلط کر دیا گیا ہے اور جس کو مقتدر طبقوں نے اپنے مفادات کے پیش نظر رائج کیا ہے۔

۳۔ کوئی تاریخ داں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس کا ماضی کا مطالعہ بے لوث اور سو فیصد معروضی ہے۔ لکھنے والا اپنی تاریخی صورت حال سے ہرگز ماورا نہیں ہو سکتا۔ ماضی کوئی ایسی ٹھوس شے نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہو اور جسے ہم پاسکیں، بلکہ ہم خود اس کو بناتے ہیں

اپنے تاریخی سرکار کی روشنی میں ان متون کی مدد سے جو پہلے سے لکھے ہوئے ہیں۔

۴۔ ادب اور تاریخ کے رشتے پر از سر نو غور کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ یہی

کوئی متعینہ اور طے شدہ تاریخ میسر نہیں ہے جس کے پس منظر میں ادب کو پیش منظر آیا

جائے۔ ہر تاریخ با مذاات پیش منظر ہے۔ تاریخ اصلاً ہے ہی ماضی کے بیان کا ایک طور جو

دوسرے متون سے بین التوئیت قائم کرتا ہے۔ غیہ ادبی متون بھی خواہ وہ مذہبی نوعیت کے

ہوں، تفریحی نوعیت کے ہوں یا سائنسی یا قانونی یہ سب تاریخ کا مواد ہیں۔ (ص ۱۶-۱۶۲)

جیسے کہ پہلے اشارہ کیا گیا نئی تاریخیت پر کلیدی اثرات دو پس ساختیاتی مفکرین

مشل فوکو اور لوئی آتھیو سے کے ہیں۔ دونوں کے افکار میں یہ مماثلت ہے کہ دونوں

آئیڈیولوجیکل ڈسکورس پر زور دیتے ہیں جو سماجی اداروں کے زیر اثر طے پاتا اور پنپتا ہے۔

دونوں کا خیال ہے کہ تاریخ اپنا سفر آئیڈیولوجی کے بل پر طے کرتی ہے اور مقتدر طبقات

آئیڈیولوجی کے غلبے سے سماجی نابرابریوں کو اپنے مفادات کے لیے زندہ رکھتے ہیں۔

آتھیو سے کے بارے میں پہلے بتایا جا چکا ہے کہ وہ آئیڈیولوجی کے قدیم تصور کو رد کرتے

ہوئے کہتا ہے کہ آئیڈیولوجی فقط وہ نہیں جو تصنیفوں اور کتابوں میں لکھی ہوئی محفوظ ہے۔

آتھیو سے اسے آئیڈیولوجی کا 'مجموعہ شعور' قرار دیتا ہے۔ آئیڈیولوجی کی عملی شکل ریاستی اور

سماجی اداروں کے سیاسی، عدالتی، تعلیمی اور مذہبی نظام سے پنپتی اور عمل آرا ہوتی ہے۔ یوں

آئیڈیولوجی، ڈسکورس یعنی مدلل کام کی وہ جامی شکل ہے جو افراد کی موضوعی حیثیتوں کو وضع

کرتی ہے۔ فوکو بھی اس بات پر زور دیتا ہے کہ معاشرتی ادارے ڈسکورس کو پیدا کرتے اور

اسے طاقت بہم پہنچاتے ہیں۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سیاسی اور سماجی طاقت ہمیشہ

ڈسکورس کے ذریعے عمل آرا ہوتی اور قائم رہتی ہے۔ دیوانگی، جرائم اور جنسی بے راہ روی کے

تصورات پیدا ہوتے ہی عقلمندی، عدل و انصاف اور جنسی معقویت کے ڈسکورس سے ہیں جو

انہیں اپنے 'غیہ' کے طور پر دبا کر رکھتا ہے اور بے انصافی کا مرتکب ہوتا ہے۔ فوکو کا کہنا ہے

کہ تہذیب، شرافت اور معقویت کے تمام پیمانے طاقت کے ڈسکورس سے پیدا ہوتے اور

قائم رکھے جاتے ہیں۔ طاقت علم کا بھی سب سے بڑا طور ہے۔ علم میں بھی صداقت اور عدم صداقت کا تعین طاقت کے ڈسکورس کی رو سے ہوتا ہے۔ فو کو کا مشہور قول ہے کہ ”فقط سچائی کافی نہیں، سچائی کے اندر ہونا بھی ضروری ہے۔“ نیز کون اور کیا سچائی کے اندر ہے کون باہر ہے اس کو ڈسکورس طے کرتا ہے۔ اکثر و بیشتر ہمارے حق و انصاف کے تقاضے اور سماجی معیار اور طور طریقے صدیوں کے ڈسکورس سے قائم ہوتے ہیں اور افراد ان کے سامنے خود کو بے بس پاتے ہیں۔

فو کو اور لیتھیو سے کے ان خیالات کے زیر اثر اور ان اصولوں کی روشنی میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، الزبتھ عبد کے انگریزی ادب کے مطالعات کی تقریباً کاہ پلٹ ہوئی۔ پرانے مفروضات کو رد کیا گیا اور نئے سوالات اٹھائے گئے۔ گرین بلاٹ اور ان کے ساتھیوں نے نشاۃ ثانیہ کے ادب پر از سر نو نظر ڈالی اور طاقت کے اس ڈسکورس کو بے نقاب کیا جس نے نیوڈرہ بدشاہت کے نظام میں بظاہر ضبط و ارتباط پیدا کر رکھا تھا۔ شیکسپیر کے ڈراموں کی روشنی میں نئے اصول نقد کی مخالفت بھی کی گئی اور سے ”عملیت“ کا شکار بھی بتایا گیا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ نئی تاریخیت کے رویوں سے ادب اور تاریخ و ثقافت کے رشتوں کی نئی گرہیں کھل گئیں اور ادبی مطالعات کا ایک نیا طور باتھ آ یا۔

غور سے دیکھا جائے تو وہی سوسیٹری ساختیات جو اصول ایک زمانی تھی یعنی زبان کی عمل آرا ساخت سے سروکار رکھتی تھی اس میں یہ بصیرت بھی مضمر تھی کہ زبان کی ساخت ایک سماجی عمل ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر وضع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کا کلہ اسی بیج سے پھوٹا۔ یعنی جس طرح لسانی گرامر جموں کو خلق کرتی ہے اور اس کے اصول و ضوابط زبان کے بولنے والوں اور سمجھنے والوں میں مشترک ہوتے ہیں، اسی طرح ادب کی شعریات کے اصول و ضوابط بھی ادب ’خلق‘ کرنے والوں اور اس کے پڑھنے والوں (قارئین) میں مشترک ہوتے ہیں۔ گویا ادب پارہ ان ضابطوں (شعریاتی گرامر) کی آماجگاہ ہوتا ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر پرورش پاتے ہیں اور

ثقافت تاریخ کے محور پر تغیر و تبدل کو جذب کرتی رہتی ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت پسندوں کی قلم کردہ خارجی اور داخلی اقدار جنہیں Extrinsic اور Intrinsic کہا گیا تھا دونوں ثقافت کی متعین کردہ ثابت ہوتی ہیں اور ان کا تضاد زائل ہو جاتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تاریخت نے خارجی اور داخلی اقدار کی خلیج کو اس تصور کی رو سے بھی پاٹ دیا ہے کہ ہر منفرد متن بجائے خود حصہ ہے ہر دوسرے متن کے تناظر کا

Each individual text is part of the context of every other text

چنانچہ وہ خلیج جو متن اور تاریخی عوامل میں حائل چلی آتی تھی کہ متن منفرد اور یکتا ہے وہ نظری اعتبار سے از خود کالعدم ہو جاتی ہے چونکہ جو چل آ رہا ڈسکورس ہے وہ متن بناتا ہے اور خود متن اپنی جگہ ڈسکورس کو پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک برطانوی ثقافتی مطالعات کا تعلق ہے۔ آلتھم سے اور باخٹن کے واضح اثر کی بدولت ان میں سے اکثر نے نہ صرف گرین بلاٹ کی 'مملکت پسندی' سے گریز کیا ہے بلکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ زیادہ ریڈیکل بھی ہیں۔ فوکو کی تعبیر میں برطانوی اہل نقد نے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ فوکو طاقت کی جس ساخت پر زور دیتا ہے وہ غیر متعین ہے اور اس کی تاریخت سے مقتدر آئیڈیولوجی کے خد ف احتجاج اور اس سے گریز کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ریمنڈ و لیز نے کلچر کے تین اطوار کا ذکر کیا تھا بچا کھچا Residual حاوی Dominant اور نمود پذیر Emergent اس تصور اور فوکو و آلتھم سے کے افکار سے مدد لے کر جو تھن ذہنی موز سیتھرین ہے اور دوسروں نے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا تجربہ کرتے ہوئے حاشیائی اور منحرف عناصر کی نشاندہی کی ہے اور نئی تاریخت کو حرکیاتی بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر عہد جب اپنے افراد کی موضوعی تشکیل کرتا ہے یعنی اذہان کو حاوی آئیڈیولوجی کے سانچے میں ڈھالتا ہے تو اس میں احتجاج کی تاریخت بھی مستور ہوتی ہے اور یہ احتجاج نہ صرف موضوعیت کا شناخت نامہ اور جواز ہوتا ہے بلکہ اس مضمر افراتیت Difference کا بھی لازمہ ہوتا ہے (دریدا) جس کی

بدولت طاقت کے کسی بھی کھیل میں تغیر پر ہمیشہ کے لیے دروازہ بند نہیں ہو سکتا۔ ڈولی مور کا ایک اور نکتہ جس کی نئی تاریخیت کے موبدین نے داد دی ہے یہ بھی ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے کچھ اور اس کے نشانات کی تعبیریں مخصوص حالات کے تحت بدلتی رہی ہیں اپنے عہد میں ان کی تعبیر کچھ تھی بعد میں کچھ اور ہو گئی لیکن ان کا استعمال جاری رہا۔ ادبی متون کے معنی ہر زمانے کے لیے ایک سے نہیں ہوتے کبھی ان کے ایک اور کبھی دوسرے پہلو پر زور دیا جاتا ہے اور ایسا اکثر سیاسی ثقافتی ترجیحات کی بنا پر ہوتا رہتا ہے۔ کیتھرین بلے ثقافتی افتراقیت اور تاریخی سچائی کی اضافیت پر اصرار کرتی ہے تاکہ متبادل موضوعی موقف کے لیے نظریاتی گنجائش نکالی جا سکے۔ بلے کے خیالات کو آگے بڑھانے والوں میں Michel Pecheux نے آلتھیو سے کی مدد سے جو ماڈل وضع کیا ہے اس میں وہ کہتا ہے کہ خدا کے ماننے والوں میں صاحب عقیدہ لوگوں یا دہریوں کے علاوہ ایک تیسرے عنصر کی بھی گنجائش ہے یعنی وہ لوگ جو کسی متبادل خدا کا تصور رکھتے ہیں۔ ہمارے یہاں تو مومن اور منکر کے ساتھ ساتھ کافر کی گنجائش ہمیشہ سے رہی ہے۔ اس کو آئیڈیولوجی کے اسکیل پر دیکھتے تو ایک وجود وہ ہے جس کو آئیڈیولوجی نے موضوعیت عطا کی ہے۔ دوسرا وجود وہ ہے جو آئیڈیولوجی کی دی ہوئی موضوعیت سے انکاری ہے اور تیسرا ایب وجود بھی ممکن ہے جو دی ہوئی موضوعیت سے ہٹ کر کوئی متبادل موقف اختیار کرنے کا خواہاں ہو۔ یہاں امر کی نئی تاریخیت اور برطانوی نقطہ نظر کا فرق صاف ظاہر ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا تاریخ میں طاقت کی ساخت میں فقط دو پہلوؤں کو دیکھتے ہیں موافقت اور عدم موافقت۔ لیکن برطانوی نقطہ نظر زیادہ جامع اور ریڈیکل ہے اس لحاظ سے کہ اس میں دی ہوئی موضوعیت کو رد کرنے کے علاوہ نئے موقف کو وضع کرنے کی نظریاتی راہ کھلی ہوئی ہے۔

نو کوکی یاسیت سے بچنے کے لیے برطانوی ثقافتی مطالعات میں مینائل باختن کے خیالات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ باختن کی ادبی فکر میں کارنیوال کے تصور اور Diglossia کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ مثل برٹل کی

کتاب باختن کے خیالات کی بنا پر تاریخت اور ثقافتی تغیر کی ایک اور وضع کو پیش کرتی ہے۔ برشل کا کہنا ہے کہ ترین بدست ہو یا ڈولی موردونوں از تھیں عہد میں عوامی کلچر کی طاقت اور اس کے عمل دخل کو نظر انداز کرتے ہیں۔ باختن کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ کارنیوال یا عوامی کلچر کو سرکاری یا اشرافیہ کلچر کے مقابلے میں متبادس کلچر قرار دیتا ہے۔ جو فقہ عوام کے سہارے نہ صرف تمام عہد وسطی میں کارر رہا بلکہ جدید عہد میں بھی جاری و ساری ہے۔ کارنیوال نہ صرف مقتدر ساخت میں شکاف ڈالنے کے مترادف تھا بلکہ بے یقینی کی فضا ابھارنے کا بھی جواز تھا جو عہد تاریخی معنیاتی کھلے ڈالے پن سے اور افراد کو چھوٹ دیتی تھی موضوعیت کو رد کرنے کی اور ستیزہ کار ہونے کی۔ فوک کے حمایتی کہہ سکتے ہیں کہ کارنیوال کوئی آزادانہ ساخت نہیں تھی بلکہ سرکار و دربار کے نظم و ضبط کے تحت کارر ہونے کا ایسا ادارہ تھا جس میں مقتدرہ کا مضحکہ اڑانے کی فقط اس حد تک اجازت تھی جس حد تک رسمی طور پر اسے برداشت کیا جاسکتا تھا۔ ویہ کارنیوال بھی اصدا اسی مقتدر طاقت کا حصہ اور اس کی توثیق تھا جس کا یہ مذاق اڑاتا تھا۔

غرضیکہ نئی تاریخت کسی بندھے نکلے رویے کا نام نہیں بلکہ تاریخ ثقافت اور ادب کے پیچیدہ اور گہرے رشتوں کو سمجھنے سمجھانے کے ان طور طریقوں کے مجموعے کا نام ہے جن میں یہ نکتہ تسلیم شدہ ہے کہ ادب تاریخ اور کلچر میں اور تاریخ اور کلچر ادب میں سانس لیتے ہیں اور یہ رشتے جتنے ظاہر ہیں اس سے کہیں زیادہ مضمر، مستور اور تیرتے ہیں۔ جس طرح ادب ایک تشیل ہے۔ تاریخ بھی ایک تشیل ہے۔ ایک موضوعی بیان جو مٹن ہے اور دوسرے متون سے قائم ہوتا ہے۔ تاریخ واقعات محض کا نام ہے۔ نہ ہی اس کے تسلسل کی کوئی وحدانی تعریف ممکن ہے۔ غرض تاریخ کا معروضی مطالعہ بھی ایک متھ ہے۔ نئی تاریخت کا ایک کام ادب اور تاریخ، کلچر کے رشتوں میں طاقت کے اس تشیل پر نگاہ رکھنا بھی ہے جو موضوعیت کو قائم کرتا ہے اور رائج ثقافتی رویوں کو معنی دیتا اور ان کو قابل قبول بناتا ہے، نیز ان رازوں اور خالی جگہوں پر بھی نظر رکھنا ہے جو موضوعیت میں شکاف ڈالتی ہیں اور

شعر و ادب ہوں یا تاریخ و ثقافت یہ درزیں اور خالی جگہیں تاریخ کے عمل میں نئی آوازوں اور تغیر و تبدل کی گنجائش پیدا کرتی ہیں، نتیجتاً جن سے طاقت کے منطقتے بدلتے رہتے ہیں اور ارتقا کا کھیل جاری رہتا ہے۔



ادھر نئی تاریخیت نے نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید کے ساتھ مل کر ادب کے پیسے سے چلے آرہے یعنی تسلیم شدہ بنیادی متون Cannon کے بارے میں بھی نئے سوال اٹھائے ہیں اور عورت کے حقوق، نیز تیسری دنیا کے ملکوں کے ادب یا انگریزی ادب میں نوآزاد شدہ ملک کے ادیبوں کی نمائندگی یا ان کی صدیوں سے نظر انداز کی ہوئی ادبی اور ثقافتی روایتوں کی معنویت اور تقسیم اور قدر شناسی کی طرف سے مغربی ملک یا نام نہاد پہلی دنیا کی بے اعتنائی اور نافرض شناسی کے بارے میں بھی نئے مباحث پیدا کئے ہیں۔ ادبی اور ثقافتی مطالعات میں یہ رجحان پوسٹ کولونیل ازم، مابعد کولونیل تنقید کہلاتا ہے اور جس طرح نسوانیت الگ سے ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے اور بسیط مباحث پر محتوی ہے اسی طرح مابعد کولونیل تنقید بھی اب الگ دبستان ہے اور بسیار طلب بحث ہے۔ ایڈورڈ سعید کا نام اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور جن دوسرے اہل نظر نے اس ڈسکورس کو آگے بڑھایا ہے اور مغرب کے فکری نظام میں طاقت کے کھیل کو انہیں کی اصطلاحوں اور انہیں کی شرائط پر چیلنج کیا ہے اور یورو مرکزیت یا یورو امریکی مرکزیت کی فکر انگیز بحثیں اٹھائی ہیں ان میں گاتیری چنرورتی سپیواک، ہومی بھابھا، آشیش نندی اور اعجاز احمد قابل ذکر ہیں۔ ان کے کام اور ان کے فکری مقدمات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں کیونکہ یہ ایک الگ موضوع ہے البتہ ایڈورڈ سعید کی جامع کتاب Orientalism, 1978 اس سلسلے کا کلیدی اور بنیاد گزار کارنامہ ثابت ہو چکی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے خود کو فلسطین کے کاز کے لیے وقف کر دیا ہے۔ لیکن اس کا یہ علمی کارنامہ غیر معمولی ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب نئی تاریخیت یا مابعد کولونیل تنقید کا باقاعدہ آغاز بھی نہیں ہوا تھا، ایڈورڈ سعید نے

فوق کے اثرات سے کام لے کر مغرب اور مشرق کے چار بڑے برسوں کے رشتوں پر خوب نگاہ ڈالی اور مغرب کے اس جعل کو بے نقاب کیا کہ مغرب اور 'ینٹ' یعنی مشرق کو ہمیشہ اپنا 'دوسرا' قرار دے کر ایک طرف اپنی افضلیت کا سدھ جاتا رہا ہے تو دوسری طرف مشرق کے 'دبانے' کچنے اور نظر انداز کرنے کا جواز پیدا کرتا رہا ہے۔ مستشرقین کی علمی کاوشیں کتنی ہی قابل ستائش کیوں نہ ہوں، مغرب کا محرک ہمیشہ مشرقی السنہ اور علوم کو تھینا اور اپنی اجارہ داری قائم کرنا رہا ہے۔ تاکہ مشرقی علوم کے استناد کا حق 'مغرب' کو حاصل رہے۔ سیاسی اور معاشی استحصال کا کھیل سامنے کی بات ہے، ایڈورڈ سعید نے اس درپردہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے جو تہہ نشین ہے اور مشرق کے ادب و آرٹ اور کلچر پر اپنی پسند و ناپسند کی مہر لگا کر نہایت خطرناک کھیل کھیلتی ہے اور جغرافیائی حدود سے ماوراء جہاں تہاں اپنی افضلیت کی اجارہ داری قائم کرتی ہے۔

بہر حال نئی تاریخیت اپنے خصوصی میدان یعنی ادب، تاریخ اور ثقافت کے علاوہ دوسرے میدانوں بالخصوص 'سوانیت' اور 'مابعد' کو لو نیل تنقید میں بھی کارگر ہے اور اس کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ مغرب میں اب وہ رد تشیل کے روبرو ہونے لگی ہے اور ادھر کرسنوفر نورس، جو تھمن 'گولڈ برٹ' جو تھمن کلرا، دوسروں کے نئے کام میں یہ اصرار بڑھنے لگا ہے کہ رد تشیل کو بھی چاہیے کہ فوق اور آلتھیو سے کی فکر میں جس نئی تاریخیت کی جنجائش ہے اس کے چیلنج کو قبول کرے۔ نئی تاریخیت کا یہ اقدام الملق توجہ ہے کہ اس نے تاریخ کی پرتمیں کھولتے ہوئے بین التونی تاریخی اصول نقد وضع کر کے ماضی کی تشیل نو کی راہ دکھائی ہے۔ مزید یہ کہ ثقافتی مطالعات کا یہ رخ بھی قابل قدر ہے کہ طاقت کے کھیل کو بے نقاب کرتے ہوئے احتجاجی اور متخالف عناصر کو بھی نشان زد کیا جائے تاکہ تغیر و تبدل اور ارتقا کے رازوں کو بہتر طریقے پر سمجھا اور سمجھا جاسکے اور ادب اور تاریخ نیز ادب اور ثقافت کے رشتوں کو زیادہ جامع اور گہری جانکاری سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین میں مدد ملی جاسکے۔

☆☆☆☆☆☆

مارکسزم، نو مارکسزم اور مابعد جدیدیت

ہر شخص جانتا ہے کہ تاریخ، تہذیب، ثقافت اور انسانی رابطے بھی کسی نہ کسی طرح سماجیات اور عمرانیات سے وابستہ ہیں اور سوشیولوجی کی شکل میں ایک وسیع علم کا درجہ رکھتے ہیں۔ لیکن یہ علم بھی دوسرے علوم کی طرح ساکت و جامد نہیں بلکہ متنوع صورتیں اختیار کرتا رہا ہے۔ ۱۹۴۰ء کے بعد کلاسیکی سماجی علوم مختلف قسم کی تبدیلیوں کا پتہ دیتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب پارسنس (Parsons) کے تصورات بدل چکے ہیں اور اب انہیں من و عن تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ مرٹن (Merton) کو بھی وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو کبھی تھی۔ ایس کے دوشی (S. K. Doshi) ۱ کے مطابق سوشیولوجی اب دانشوروں کے نزدیک Functionalism سے عبارت ہے۔ نتیجے میں سماجی تبدیلیاں کہاں کہاں اثر انداز ہو رہی ہیں اور سماجی فعالیت کے نئے احوال کیسے کیسے نئے دروازے کھول رہے ہیں ان کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

1-Modernity, Postmodernity and Neo-sociological theories,

S. L. Doshi, 2003, Page 461.

۱۹۸۰ء کے آس پاس مابعد جدید رویہ شدومد کے ساتھ سماجی علوم کی ایک واضح شاخ کے طور پر سامنے آیا اور اس نے ایک طرح سے سوشیولوجی کے کلاسیکی نظریے کو تقریباً رد کر دیا۔ یاد رکھنے کی بات ہے کہ اُسٹ ۱۹۶۰ء میں سوویت روس کا شیرازہ بکھر گیا اور ساتھ ہی ساتھ وہ کلاسیکی مارکس تصور بھی زد میں آ گیا جس کا دائرہ عمل سرمایہ اور پیداوار سے عبارت تھا۔ اب Capitalism کی نئی شکلیں ابھریں جو زندگی پر مشرق و مغرب میں یکساں طور پر اثرات قائم کر رہی تھیں۔ مارکس نے جو فلسفہ پیش کیا تھا اس کا کلیدی نکتہ یہ تھا کہ سرمایہ کی غیر مساوی تقسیم اور سرمایہ کاروں کے ذریعہ مزدوروں کا استحصال لازمی عنصر ہیں۔ یہی محنت کش جب اس حقیقت کو سمجھ جیتے ہیں تو پھر انقلاب کی راہ ہموار ہو جاتی ہے اور سرمایہ کاری جو ہمیشہ مونوپولی (Monopoly) کی طرف ترقی رہتی ہے اس کا انسداد ہو جاتا ہے۔ اس تیئوری کے بعض افکار بہ چند کہ آج بھی قوی معلوم ہوتے ہیں مگر یہ بھی سچ ہے کہ مزدوروں کا نیا طبقہ نئے حالات کے تحت قدرے امیر ہوتا جا رہا ہے۔ اس کا احساس صرف انہوں نے نہیں کیا جو مارکسی نقطہ نظر سے اختلاف رکھتے ہیں بلکہ وہ بھی جو نہ صرف مارکسی فلسفے سے ہمدرہی رکھتے ہیں بلکہ اس کے فروغ کی کوشش کرتے رہے ہیں۔

اصل یہ ہے کہ مختلف قسم کے طبقے وجود میں آتے رہتے ہیں اور استحصال کی صورتیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ واضح ہو کہ مارکس نے سرمایہ کاری کو پیداواری رابطے کے ذریعے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی لیکن اس ضمن میں اس نے ثقافتی اور سیاسی صورتوں کو نظر انداز کر دیا جب کہ یہ صورتیں اب زیادہ اہم بن گئی ہیں اور یہ بھی کہ اعلیٰ سوسائٹی استحصال کے نئے حربے سے آراستہ ہو چکی ہے۔ سوویت روس کے زوال کے بعد کلاسیکی مارکسزم ایک طرح سے کم قیمت ہوئی اور اس لیے کہ وہ ملک جو بید ترقی پذیر ہیں ان کے حکمران جنہیں سرمایہ دار بھی کہا جاسکتا ہے اصلاحی کاموں میں بھی دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ شاید یہ ان کی مجبوری ہے لیکن قدر واقعی صورت یہی ہے۔ یہ بھی کہ مارکس نے ایسی ساخت کو نظر انداز کر دیا ہے جو اندراندر استحصال کی صورت نکالتی رہی ہے۔ مارکس کے یہاں سو

پراسٹرکچر کوئی چیز نہیں ہے اور اب ایسی ساخت کی تفہیم کے بغیر نظریے یا کوئی متعینہ ثقافتی پہلو یا قدریں قابل اعتنا نہیں رہتیں، محض معاشی یا اقتصادی ساخت ہی اب مرکزی نہیں ہیں بلکہ ساختیات کے دوسرے پہلو اتنے ہی اہم ہیں۔ ہیر ماس کہتا ہے کہ class struggle اور Ideology اب بے معنی ہو چکے ہیں۔ وہ اسے تسلیم کرتا ہے کہ طبقاتی امتیازات اب بھی باقی ہیں لیکن اب یہ بنیادی نہیں ہیں۔ لہذا پرولتاری اپنی تعداد اور اتحاد کے باوجود اب بڑی طاقت نہیں ہیں۔ بورژوائی استحصال سے خبردار ہونے کے لیے اب دوسری طاقتوں کی طرف دیکھنا لازمی ہے۔ ہیر ماس اس کا احساس کرتا ہے کہ مارکس نے انسان اور انسانیت کو سنوارنے اور بنانے کی بہترین کوششیں کی ہیں اور بڑی جرأت سے اپنا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ اب تو ذرائع ابلاغ کا جتن زور ہے اسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ذرائع ابلاغ حقیقی بھی ہیں اور غیر حقیقی بھی۔ دونوں کے اثرات دور رس رہے ہیں۔ ذرائع ابلاغ میں ٹی وی جو رول انجام دے رہا ہے اسے آج بے حد اہم تصور کیا جاسکتا ہے۔ آج کی دنیا بے حد پیچیدہ ہو گئی ہے اس لیے مارکس کے کلاسیکی تصورات میں قدرے رد و بدل کی ضرورت ناگزیر ہے۔

ایک دوسرا فلسفی اور فنکار گرامسکی (Gramsci) بے حد فعال مارکس کی رہا ہے۔ لیکن اس نے کلاسیکی مارکسزم کے کچھ تصورات میں ترمیم و تفسیح کر کے اسے جامع بنانے کی سعی کی ہے۔ جس کا اطلاق صرف نظریہ سازی تک محدود نہیں بلکہ اس کے اطلاقی پہلوؤں کی بھی مثالیں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں اس نے جو تبدیلیاں کی ہیں وہ مارکس کے تصور زندگی سے اس حد تک مختلف نہیں کہ اسے باغی کہا جائے۔ دراصل مارکس نے Non Capitalist اور Capitalist سوسائٹی کو دو واضح حصوں میں تقسیم کر دیا جس کے سبب ایک بنیادی شق کلاس کے تفرقے کی صورت میں سامنے آئی۔ ایک طبقہ محنت کشوں کا ہے اور دوسرا طبقہ بورژوائیوں کا۔ ایک سرمایہ داروں کا بھی ہے جو بورژوائیوں سے زیادہ مختلف نہیں۔ لیکن یہ طبقات اس لیڈر شب کا پتہ نہیں دیتے جن کی وجہ سے استحصال کی مختلف نئی

صورتیں ابھرتی ہیں۔ چنانچہ مرامسلی نے تجر باقی Discourse کا نظریہ پیش کر کے یہ واضح کیا کہ آخرش جنگ کی وجہ کیا ہے اور یہ کیوں ہوتی ہے اور اس باب میں لوگوں کا نظریہ کیا ہے۔ اس کا جواب مائرس کے یہاں طبقے کا تضاد ہے لیکن مرامسلی اس وسعت دے کر اس میں کئی چیزوں کو شامل کر لیتا ہے اور اسے تکثیریت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ مرامسلی اس بات پر زور دیتا ہے کہ محض کلاس ہی نہیں ہے بلکہ مذہب، ثقافت، سیاست اور مختلف قسم کے نظریے سماج کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ اس امر کو تسلیم کرتا ہے کہ Class Struggle بنیادی ہے لیکن تمام تبدیلیوں کا باعث یہی نہیں ہے۔ وہ اسے قبول نہیں کرتا ہے اور زبان و ادب کے رول کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔ اس طرح اس کے یہاں Discourse سماجی عمل بن جاتا ہے جس کا تعلق لسانی سچائیوں سے بھی ہے۔ لیکن مرامسلی کے اس تصور کو ایک دوسرے مائرسیوں نے بھی نشان بدف بنایا ہے مثلاً باب خوف اور نارمن مرامس۔ ان کے نقطہ نظر سے Discourse کا نظریہ کسی سماجی ساخت میں اس کے کارکنوں کو فراموش کر دیتا ہے اور مائرس کے کلیدی نکتے کو ضرب پہنچاتا ہے۔ پھر بھی مرامسلی نے تصور میں جو وسعت دی ہے دوسرے مابعد جدید رویہ رکھنے والے مائرسی نظریہ سازوں نے اسے ترمیم و تفسیح کے ساتھ قبول بھی کیا ہے۔ ان میں مہر ماس کی تھیوری قابلِ غور ہے۔ اس نے سوسائٹی کے تاریخی عوامل و قدیم روایتی Capitalist اور مابعد رویوں میں تقسیم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح اس کے یہاں مائرس کی طرح صرف دو طبقے نہیں ہیں بلکہ وہ ادبیات کو ذرائع ابلاغ کی ایک ساخت بنا کر ان کی تفہیم کرنا چاہتا ہے اور شعراء اب و ان سے ہم آہنگ کر کے نئی تعبیریں پیش کرتا ہے۔

”تھ سے بھی مائرسی ہے۔ لیکن اس کی کتاب Reading Capital میں بھی چند ایسے نکات ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مائرس کے بنیادی تصورات کے پس منظر میں وہ پختہ تبدیلی کا خواہاں تھا۔ وہ آئیڈیالوجی اور سیاست کی عکسی زمین میں مارکسزم کی نئی وجہات چاہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مائرس نے History یا تاریخ کی

تفہیم ڈھنگ سے نہیں کی ہے۔ مارکس کا خیال تھا کہ پروتاری ایک وقت میں سماج کو بدل دیں گے اور پھر ان کی حکمرانی ہو جائے گی۔ آلتھو سے اس خیال کو رد کرتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ خیال تاریخی ہونے کے باوجود Metanarratives ہے اور خواب کی سی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لیونٹا اپنے اس تصور میں درست ہے کہ مارکس کا تاریخی تصور باطل ہو چکا ہے۔ لہذا قدیم مارکسی نظریے کو نئے حالات سے ہم کنار ہونا چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ طبقوں کی ساخت کے ساتھ ساتھ دوسرے عوامل کا ادغام ضروری ہے۔ یہ بھی ایک سچائی ہے کہ ثقافت، کلچر، تہذیب، تمدن، قدریں اور دوسری شقیں اپنی اپنی ساخت رکھتی ہیں اور ان کے اثرات قوی ہوتے ہیں۔ لہذا مارکسزم کو نو مارکسزم سے ہم آہنگ ہونا چاہیے اور نئی حقیقت نگاری جو سمجھوں کے لیے یکساں مفید ہو سکتی ہے اس کے تمام عوامل کو سمجھنا چاہیے۔ زندگی میں جس طرح نفسیات کا رول ہے اس کی بھی ایک ساخت ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ وہ شاید Turzwell کے اس تصور کا ہم نوا ہے کہ تمام سماجی سچائیاں لاشعوری ذہن کی بھی ساخت ہوتی ہیں جنہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس طرح آلتھو سے انسان کی پیچیدہ فطرت کو نہ صرف سمجھنا چاہتا ہے بلکہ سچائیوں کی گرفت کے لیے انسانی آزادی کے نئے تصورات پر زور دیتا ہے۔ موقف یہ ہے کہ انسان کو غیر انسانی طور زندگی سے نجات ملنی چاہیے۔ لہذا ضرورت اس بات کی ہے کہ سارے مارکسی نظریات کو مابعد جدید صورت واقعہ یا نظریے سے ہم آہنگ ہونا چاہیے تاکہ انسان جبر کی زندگی نہ گزارے اور آزادانہ روش پر مائل ہو سکے۔ تب ہی نئی حقیقت نگاری کے تمام دروازے وا ہو سکتے ہیں۔ یہ کام ذرائع ابداع کے ذریعہ بھی ہو سکتا ہے، لیکن اس ضمن میں ادبیات کا رول بے حد اہم بن کر سامنے آتا ہے۔ جامد تصورات اور خیالات آج کسی کام کے نہیں۔ نئے تصورات کے ساتھ زندگی کے تیور بدلتے رہتے ہیں، لہذا مابعد جدید ادب میں مارکسی تصورات کو سمیٹتے ہوئے نئے حقائق سے روشناس ہونا چاہیے اور اس پس منظر میں تخلیقی روش کو آزاد رکھتے ہوئے سماج اور سوسائٹی کے پیچیدہ عوامل کو سمیٹنا ہے تاکہ کوئی حتمی فیصلہ ایسا نہ

موتہ و Metanarrative کے خانے میں چلا جائے۔

میں نے کئی دوسرے مغربی مفکرین جن کا ذکر نہیں کیا ان میں فریڈرک جیمسن
اور میکی ایگلٹن بہت نمایاں ہیں، لیکن یہ بھی ہمارے نقطہ نظر میں قدرے ترمیم چاہتے
ہیں۔ میں ان کے خیالات کی یہاں توضیح نہیں کرنا چاہتا کہ ان دونوں پر بہت کچھ لکھا
جا چکا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے متعلقہ مضامین اور کتابوں میں ان کے افکار و
آراء سے تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے۔ میری کتاب "مابعد جدیدیت مضمرات و امکانات"
میں بھی اسے مباحث ملتے ہیں۔ اس لیے اب ان کے سلسلے میں مزید کچھ لکھنا یا بہن ضروری
نہیں۔

اردو میں مابعد جدید ادبی رویہ نہ صرف بار بار رہا ہے بلکہ نئے اذہان تیزی سے
قبول کر رہے ہیں۔ انہیں محسوس ہو رہا ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ازم پر زور نہیں دیتی
اور تخلیقی روش کو آزاد کرنا چاہتی ہے۔ مغرب کے نو ہمارے فکر اور ادیب اس شوق کو خوب
سمجھتے ہیں اور ان کے یہاں ایسے سیال رویے و تسیم کرنے میں کہیں کوئی رخنہ نہیں۔ وجہ یہ
ہے کہ ہمارے فکر نو ہمارے افکار میں ذہن پر حقیقت کی نئی صورتیں پیش کر رہی ہے اور اسے پنا
بھی رہی ہے۔ اسے لوگوں کے یہاں مابعد جدید اصطلاحات سے کوئی تعلق بھی نہیں۔ لیکن
اردو میں بعض اذہان اب بھی صاف نہیں ہیں۔ نئی حقیقت نگاری کی بحث ان کے یہاں
عمومی ہے۔ اس سلسلے میں نو ہمارے فلسفیوں اور فنکاروں نے کیا کچھ مانگا اور لکھ رہے ہیں
شاید اس پر ان کی نگاہ نہیں ہے۔ نئی حقیقت نگاری کون سے منہاں اور طریقے کو اپنانا چاہتی
ہے اس کی بھی خبر نہیں ملتی۔ ایک صورت میں اس مختصر سے مضمون میں چند بحد کلیدی
باتیں نشان زد کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ مجھے تو قیاس ہے کہ ہمارے فکر نو ہمارے تخلیق کار اپنے
اسی فلسفیوں اور مفکروں کو سمجھنے کی کوشش کریں گے تاکہ ذہن کے جالے صاف ہو سکیں اور
مختلف اصطلاحات کے استعمال کی عصبیت باقی نہ رہے۔۔۔

جہاں جہاں جہاں جہاں

پس جدیدیت

چند غور طلب سوالات

"I am, because I affirm myself to be, I affirm myself to be, because I am." (S. T. Coleridge)

"میں ہوں اس لیے کہ میں اپنی ہستی کا اثبات کرتا ہوں۔ میں اپنی ہستی کا اثبات کرتا ہوں اس لیے کہ میں ہوں۔" (ایس۔ ٹی۔ کولریج)

"Cogito ergo sum" (Descartes)

"میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں۔" (ڈے۔ کارٹ)

I am where I think not (Jacques Lacan)

"میں ہوں جہاں میں نہیں سوچتا کہ ہوں۔" (ژاک لاکاں)

"Wandering between two worlds, the one dead
The other powerless to be born
With nowhere yet to rest my head

(Matthew Arnold)

دو دنیاؤں میں سرگرمی

اک مرد دنیا منسیا

اردو سنی بے سبب قوت

کب اور کس طرح سے پائے جنم

بے کل یکسر سر شوریدہ (میتھو آرنلڈ)

لفظ پس جدید کا استعمال پہلی دفعہ آرنلڈ - ٹوین - بی نے ۱۹۲۷ء میں کیا تھا۔ انہوں نے
پوسٹ ماڈرن اصطلاح مغربی تہذیب کے چوتھے اور بقول ان کے آخری دور کے لیے
وضع کی تھی جس کی نمایاں ترین خصوصیات تھیں پریشان خاطر کی ذہنی تناؤ جس بے بسی اور
غیر عقلیت (Irrationalism)۔

پس جدیدیت نوائن - بی کے خیال میں جدیدیت ہی کی توسیع تھی اس لیے کہ
جدیدیت کے مخصوص منہ تر بھی ___ وجودیت (Existentialism) یعنی وجود
کے کسی جوہر اصلی (Essence) سے انکار یعنییت (Absurdism) اور اخذاتی
انصافیت (Ethical relativism) پس جدیدیت میں بھی شدید تر صورت میں موجود
ہیں۔ ٹوین - بی کو یہ معلوم تھا کہ جو اصطلاح انہوں نے بیان حقیقت کے لیے وضع کی تھی
وہی ایک غرے میں تبدیل ہوئی اور ایک ایسے انتشار فکری سر عنوان ثابت ہوئی کہ جس کی
نظیر گزشتہ تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتی۔

یہ انتشار فکری ترکیب کا استعمال میری مخصوص مشرقی ذہنیت کی نمائندگی کرتا
ہے۔ ورنہ پس جدید مغرب میں جو پہچان پیش رہا ہے اس میں مغربی ذہن کے لیے کوئی انوکھا
پن نہیں ہے۔ وہ اس فکری عمل کا واحد منطقی نتیجہ ہے جس کی ابتدا قدیم یونان میں ہوئی تھی اور
جو روئی تہذیب میں رہا۔ عمل رہا اور پھر نشاۃ ثانیہ کے بعد ایک نئی اور بھرپور قوت جامعیت
اور آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ۲۔ اس فکری عمل کا محور کیا تھا۔ اگر ہم مغربی
تصوریت (Idealism) کی اس گزراہ کو نظر انداز کریں جس کا بہر صورت مغرب کی

انفرادی اور اجتماعی زندگی پر بہت اثر رہا ہے تو بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ مغرب کے اس متواتر فکری عمل کا محور یہ تھا کہ مادی اور ظاہری حقیقت سے ماوراء حیات و کائنات اور فکرو سعی انسانی کے لیے کسی بھی محور، مرکز یا مرجع کا کوئی وجود نہیں۔ ہم ادب کے طالب علموں کی ایک عجیب کمزوری یہ ہے کہ ہم تلخ حقائق سے گریز کی بنا پر نہ کہ کسی تصویریت سے وابستگی کے باعث مغرب کی تصویریت کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور افلاطون، کانت، اسپنوزا، فکٹے اور برکے سے جی بھر کر لطف اندوز ہوتے ہیں اور یہ سوچنے کی ذرا کم ہی تکلیف کرتے ہیں کہ مغربی تہذیب کی عمارت بنانے میں ان جیسے عینیت پسندوں کا حصہ رہا ہے یا ارسطو، میکیاولی، بیکن، لاک، ڈے کارٹ، ایڈم اسمتھ، بنتھم، کارل مارکس، ہنر اور بش کا، جہاں تک موخر الذکر زمرہ شخصیات کا تعلق ہے تو تفصیلات میں یا ہم مختلف خیال ہونے کے باوجود ان شخصیات کے نزدیک جو چیز بحیثیت مجموعی سب سے زیادہ اہم ہے وہ ہے ظاہری حقیقت اس لیے وہ ظاہر سے آگے اور سطح کے نیچے کسی پوشیدہ حقیقت یا کسی ماہیت و مرکز وجود کی تلاش و جستجو سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔

اب اگر کسی مرکز و محور یا ماہیت اصلی کا کوئی وجود نہیں تو سوائے ذہنی انتشار اور فکری الجھوٹ کے ہمارے پاس کیا باقی رہ جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا بنجر انتشار (Chaos) ہے کہ جس کی کوکھ سے کوئی کائنات جنم نہیں لے سکتی اس لیے کہ کائنات نام ہے نظم و ضبط اور نامیاتی وحدت کا جب کہ پس جدید دنیا کا طرہ امتیاز ہے بے ضابطگی، بد نظمی اور پریشان حالی (Panic)۔ کروکر اور لک کے الفاظ میں پس جدید دنیا نام ہے۔

”پریشان خاطری سے لبریز کتب (Panic Book) کا پریشان خاطری سے لبریز جنسی تعلق کا پریشان خاطری سے لبریز فن کا پریشان خاطری سے لبریز نظریات فکر کا، بکھرے ہوئے جسموں کا پریشان کن شور و شغب اور پریشان حال نظریہ سازی کا۔ کروکر اور لک کے اصل انگریزی الفاظ ملاحظہ

ہوں:

"panic book, panic sex, panic art, Panic ideology, panic bodies, panic noise and panic theory. (Ahmad 1993 : 10)

جدیدیت کی اس س چند مفروضوں پر قائم تھی جن میں سے ترقی پسندانہ روشن خیالی (Progressive Enlightenment) اور عقلیت (Rationalism) کو اہم ترین مقام حاصل تھا۔ لایعنیت اور عدمیت (Nihilism) کے ذرا اونے خوابوں سے اس کو بھی سابقہ تھا مگر وہ انہیں چیلنج کے طور پر قبول کر کے ان سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتی تھی اور انہیں کسی نہ کسی نوع کے معافی کے چوتھے میں فٹ کرنے کی کوشش کرتی تھی۔ ادب کی دنیا میں کچھ تو ایسے تھے جنہوں نے معاشرتی اور سیاسی پروگراموں کے واسطے سے اور ان پروگراموں کو اپنی تخلیقات میں سمونے کے واسطے سے ان پیہنجوں کا سامنا کیا۔ کچھ ایسے تھے جنہوں نے نئے اساطیر (Myths) کو جنم دے کر یا پرانے اساطیر کا سہارا لے کے ایک بے نظاہر معنی وجود اور صورت حال کو معنی بخشنے کی کوشش کی اور کچھ ایسے بھی تھے کہ جنہوں نے اپنے انفرادی اور داخلی خول میں سمٹنے ہی میں اپنی عافیت سمجھی اور اپنی تخلیقات کو دنیا کے باطن کی ایک ایسی واردات کا آئینہ دار بنایا جو دوسروں کے لیے بالعموم معتمد بن کے رہ جاتی ہے مگر ان میں ہر کسی کا یقین تھا کہ ابھی ہم اپنا سب کچھ نہیں کھوپچے ہیں اور کچھ ہے کہ جس کے سہارے ہم اور ہمارے خواب ابھی زندہ رہ سکتے ہیں۔ ایک مبہم سا احساس باقی تھا کہ مہیب عدم یقینیت میں یقین کی ایک ایسی کھوٹی نہیں موجود ہے کہ جس کا سہارا لیا جاسکتا ہے۔ ہمہ گیر اور تہہ در تہہ لایعنیت کی گہرائیوں میں کہیں نہ کہیں معنویت و مقصدیت کی کوئی پرت ابھی موجود ہے لیکن پس جدیدیت نے اب افسانویت (Fictionality) اِرنائی (Irony) اور عارضیت و حادث (Contingency) کے حق میں یقینیت کا کیت اور اطلاقیت کے خلاف ایک ہمہ جہت جنگ چھیڑ دی ہے۔ سکون و قرار (Stability) ناپید ہے اور اس کی جگہ ایک

شعوری شک اور اضطراب نے لے لی ہے۔ اب یہ یقین کیا جاتا ہے کہ دنیا کے بارے میں علم کو دنیا کے اندر موجود ہونے کی حقیقت سے اس طرح جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا کہ گو یا ہم اسے باہر سے دیکھ رہے ہیں اور ایسے موقف (Standpoint) سے دیکھ رہے ہیں جو معروضی، آفاقی اور قائم بالذات ہے۔ ایک الجھاؤ ہے کہ جس کا ہمیں سامنا ہے (Implication is all) اس صورت حال میں قدروں کا تعین ناممکن اور علم کا یقینی ہونا مشکوک ہے۔

ستم ظریفی یہ ہے کہ احساسِ اجنبیت (alienation) اور لایعنیت کے جس کرب سے جدیدیت دو چار تھی، پس جدیدیت کے الجھاؤ والے نظریہ سے اس میں کوئی تخفیف نہیں ہوئی ہے۔ جدیدیت سے وابستہ تخلیقی فنکار، علامتیت اور ہیئت و ساخت کی پیچیدگی اور رنگارنگی کے ذریعے اس کربناک صورت حال سے کچھ نہ کچھ معنی برآمد کرنے کی کوشش کرتے تھے اور سطح سے نیچے دیکھنے کا حوصلہ رکھتے تھے۔ پس جدیدیت سے وابستہ ادیب سطح سے نیچے دیکھنا بے کار سمجھتا ہے اور سطحیت پر بخوشی قنع ہے۔ وہ مسخرانہ لاقلمی اور لاپالی پن کے ساتھ لایعنیت اور لغویت سے کھیل تماشے کی طرح حظ اٹھا رہا ہے۔ کئی اور ہمہ گیر توجیہات اس کے نزدیک مشکوک اور غیر معتبر ہیں اس لیے کہ ان سے بقول یوتارڈ تکثیریت اور کثرتی فکر و نظر (Pluralistics point of view) کے لیے گنجائش باقی نہیں رہتی۔ پھر جیسا کہ فریڈرک جیمز نے کہا ہے کہ دور آخر کی سرمایہ داری کی تہذیبی منطق (Cultural Logic of the late capitalism) نے مختلف اطراف و ابعاد میں اپنے پر پھیلائے ہیں جن میں سے ایک اہم پہلو معلومات و اطلاعات کی وہ دھماکہ خیز توسیع ہے جس نے ایک طوفانی ریلے کی طرح اس ثبات و قرار کی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیا ہے جو چند مزعومات و مفروضات پر قائم تھا۔ بادریلارڈ نے اپنی کتاب 'Simulations' (۱۹۸۳) میں بجا طور کہا ہے کہ دور حاضر میں ذرائع اطلاعات جس غلبے کے ساتھ دنیا پر مسلط ہو گئے ہیں اس سے حقیقت دب کے رہ گئی ہے اس لیے کہ حقیقت

اور افسانہ اس طرح سے باہم مدغم ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ گویا حقیقت خرافات میں کھو گئی ہے۔ ہم ایک ایسے مرحلے میں داخل ہو چکے ہیں جو برتر از حقیقت (Hyper-real) ہے اور جہاں ہم چاروناچار ذرائع ابلاغ کے رحم و کرم پر ہیں جو حقیقت کو جس طرح چاہیں بدل سکتے ہیں۔ حقیقت کو مسخ کرنے کے اس عمل میں یا پھر یوں کہیے کہ حقیقت کو اپنے مفادات کے مطابق ڈھالنے کے اس عمل میں مغربی ذرائع ابلاغ اس چابکدستی سے اپنا کام کر رہے ہیں کہ ان کی تراشیدہ تعبیریں بالخصوص ان ممالک کے بارے میں ان کی تعبیریں کہ جنہیں تیسری دنیا کہا جاتا ہے، عین حقیقت تسلیم کی جاتی ہیں حالانکہ یہ تعبیریں عام طور پر حقیقت کے برعکس ہوتی ہیں۔ فی الحال عراق اور افغانستان اس تعبیر نو کی زد پر ہیں اس کے بعد لگتا ہے کہ ایران کی باری آئے گی اور پھر ...

جدیدیت سے پس جدیدیت کی طرف انتقال (Transition) کی متنازع ترین خصوصیت یہ ہے کہ پس جدید دور میں ان بنیادی مزعومات پر کہ جن کے سہارے جدیدیت کی عمارت قائم تھی یقین یا تو ڈھل ہو گیا ہے یا بالکل ختم ہو کے رہ گیا ہے لیکن ان کی جگہ لینے کے لیے کوئی نئی مزعومات نہیں آئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ پس جدید دنیا ایک صحرائے بے پایاں ہے کہ جس میں نہ کوئی سنگ میل ہے نہ جادہ نہ منزل نہ کسی کو منزل کے سراغ کی فکر۔ میں اپنے آپ کو اس صحرائی پنہائیوں میں حیران و سرگشتہ پاتا ہوں اور سراپا سوال ہوں۔ آئینے میرے اندر سے فطری طور پر ابھرنے والے ان سوالات میں آپ بھی شریک ہو جائیے۔

اگر معانی متعین نہیں ہیں بلکہ بغیر کسی حد اور قید کے آزاد ہیں۔ اگر معانی پیدا ہوتے ہیں تنوع اور اضطراب تنون (Differance) کے لپٹن سے۔ اگر معانی کا وجود منحصر ہے علامات معانی (Signifiers) کی کھلی اور آزادانہ اچھل کود پر پھر معانی کی اس مخصوص تعبیر کو ہم فلسفہ و ادب ہی تک کیوں محدود رکھیں۔ کیوں نہ ہم اسے علوم فطری (Natural Sciences) مثلاً طبیعیات یا علوم عمرانی مثلاً سیاسیات اور یا پھر روزمرہ

زندگی کے معاملات میں بھی اتار دیں۔ اس سے اگر ان علوم میں یا عام زندگی میں تباہی کا اندیشہ ہے تو پھر اس طریق علم و تحقیق کو کیوں معتبر تصور کیا جائے گا؟ اگر آپ اسے فلسفہ تک اس لیے محدود رکھتے ہیں کہ یہ شعبہ علم قیاسی ہے تلیٹ ہوتا ہے تو ہونے دو۔ کسی بڑے نقصان کا اندیشہ نہیں تو پھر مجھے خدا را یہ بتائیے کہ یہ ذہنی عیاشی نہیں تو اور کیا ہے۔ (اجازت ہے مجھے مفظہ ممنوعہ ذہنی استمنا بالید کے استعمال کی پس جدیدیت میں کیا کچھ روا نہیں؟ اس طریق علم و تحقیق کا اطلاق اگر ادب پر اس لیے کیا جاتا ہے کہ ادب کا طرہ امتیاز کثیر المعنویت (Pluristignation) تہہ داری اور ابہام ہے تو پھر اس میں نئی بات کیا ہے۔ تہہ داری اور ابہام کو اگر رولاں بارتھ کے الفاظ میں تہہ بر تہہ کثرت (Stereographic Plurality) کے نام سے پکاریں تو اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ بین التونیت (Intertextuality) کیا ہے؟ کیا یہ وہی چیز نہیں کہ جسے کلاسیکی زبان میں تاثیر و تاثر (Influence) کہا جاتا ہے یا جسے تلمیح کا نام اور لطیف استعمال کہا جاتا ہے یا جسے ٹی ایس ایلٹ نام دیتا ہے تمام ادب کی ہمہ وقت اور بیک وقت موجودگی یعنی روایت (Tradition) کا؟

اگر مصنف موت سے ہمکنار ہو چکا ہے اس معنی میں کہ متن ہی سب کچھ ہے اور اسے کسی مخصوص حوالے سے منسلک کئے بنا پس جدید طریق مطالعہ سے پڑھا جاسکتا ہے اور اب کوئی سفو کلیئر، کوئی شیکسپیر، کوئی حافظ، کوئی کالیداس، کوئی غالب، کوئی اقبال کہیں موجود نہیں ہے نہ ان کی موجودگی کوئی معنی رکھتی ہے۔ اب صرف مطلق المعنی اور بے معنی متون (Texts) کا وجود ہے تو پھر ہمارا معیار قدر (Standard of evaluation) کیا ہوگا؟ کون ہمارے اساتذہ فن ہو گئے اور کون اطفال مکتب؟ کن کو ہم بڑے تخلیقی فن پارے تصور کریں گے اور کن کو کم درجے کے؟ کیا ابدیت و دوام کے تصورات عنقا ہو گئے ہیں؟ پس جدید یا اس سوال کو غیر متعلق قرار دے کر مسترد کرے گا مگر اس سوال سے کیسے پیچھا چھڑائے گا کہ تمام متون (Texts) کیوں زندہ نہیں رہے ہیں یا

رہتے ہیں۔ صرف وہی متون کیوں زندہ ہو پائندہ رہتے ہیں جنہیں ہم شہ پارے کہتے ہیں۔
اگر مصنف محض کاتب یا مثنیٰ (scriptor) کی حیثیت رکھتا ہے (مثلاً 'ف گراما نا لوجی' کاتبِ ژاک دیریدا) تو اسے بحیثیت وسیلہ (Medium) کے کون استعمال کرتا ہے؟
جواب ہوگا 'زبان'۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ مصنف ایک بے اختیار وسیلہ ہے، محض ایک بچہ بھورا؟

اور ہاں! اگر ہر چیز متن کا درجہ رکھتی ہے تو ادب --- تحقیقی ادب --- کا نشان امتیاز کیا ہے؟ تعریف و تعین (definition) کا مطلب ہوتا ہے چیزوں کو ایک دوسرے سے ممتاز کرنا، مناسب خطوط امتیاز کھینچنا اگرچہ وہ ناقابلِ تغیر قطعیت کے حامل نہ ہوں۔
تعریف و تعین کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ امتیاز کے تمام خطوط محو کئے جائیں۔ آخر ہمیں کیا پڑی ہے کہ بیٹھے بٹھائے چینی کے برتنوں کی دوکان میں بے لگام بیل کو دندنا تا پھرتا چھوڑ دیں۔

اگر قاری خود مصنف ہے اس معنی میں کہ جو متن وہ پڑھتا ہے اسے وہ خود خلق کرتا ہے تو چونکہ آپ کے خیال میں مصنف معدوم ہو چکا ہے تو اس ایک مصنف کو زندہ رکھنے پر آپ بضد کیوں ہیں؟ واضح رہے کہ میں انہدام یا لاشکیل سے کام نہیں لے رہا ہوں بلکہ طفلانہ --- بچکانہ نہیں، معصومانہ --- استعجاب اور استفسار سے کام لے رہا ہوں اس بچے کا استعجاب و استفسار جس نے کہا تھا کہ راجہ ننگا ہے۔ قاری کا خود مصنف ہونا کس طرح اس نظریہ تنقید سے مختلف ہے جس کو ہم رد عمل قاری (Reader response theory) یا قاری اساس تنقید کے نام سے جانتے ہیں سوائے اس کے کہ پس جدید طریق نقد تمام توازن سے مبرئی ہے۔

اگر پس سختیاتی تنقیدی بصیرتوں کو ژاک لاکان کی نفسیاتی بصیرتوں کے ساتھ ملا کر دیکھیں اور دونوں کا باہم گہرا تعلق ہے تو ہر قاری کسی متن (Text) کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے نامعلوم امراض کی شبیہ دریافت کرتا ہے گویا متن ایک ایسا آئینہ ہے جس

میں قاری کو خود اپنا عکس نظر آتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ پڑھنا دراصل ایک نرگسی عمل (Narcissistic activity) ہے یا پھر جیمز اسٹریچی کے الفاظ میں آنکھوں کے راستے سے غذائے مطلوبہ حاصل کرنے کا عمل۔

لاچارگی اور مایوسی میں اگر آدمی بوکھلاہٹ پر اتر آئے تو اسے معذور سمجھنا چاہیے اس لیے کہ بے بسی میں آدمی کر بھی کیا سکتا ہے مگر بوکھلاہٹ میں اگر آدمی سچائی، حقیقت، معنی، علم۔۔۔ سب کی دھجیاں بکھیر دے تو بھلا اس کی معذرت کیسے کی جاسکتی۔ یہ تو مجنونانہ خود اذیتی (mad masochism) ہے کشمیری کا ایک لطیفہ ہے کہ کسی صاحب کا سر چھت سے ٹکرا گیا اس لیے کہ چھت نیچی تھی۔ اس نے بوکھلاہٹ میں چھت کو اس زور سے دانتوں سے کاٹا کہ دانت ٹوٹ گئے۔ پس جدید انسان مطلب و معانی کے تمام مدارج سے اپنا رشتہ منقطع کر کے انتشار فکر کے دوزخ میں پہنچ گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بیسویں صدی کے عظیم انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ یٹس نے بہت پہلے اپنی چشم تصور سے یہ بھیانک منظر دیکھ لیا تھا:

Turning and turning in the widening gyre

The falcon cannot hear the falconer;

Things fall apart, the centre cannot hold;

Mere anarchy is loosed upon the world

(Yeats 1933.210)

پس جدید تنقیدی رویہ کو ہم لایعنی اور مبہمل (absurdist) طرز نقد کا نام دے سکتے مگر یہ ایک قدم اس سے بھی آگے جاتا ہے۔ مثلاً اگر آپ پس جدیدیت کے سامنے ایک مبہمل ٹیکسٹ رکھتے ہیں تو یہ فوراً اس کے بطن سے یعنی بے معنیت کے بطن سے معنی برآمد کرنے کی سعی لا حاصل میں لگن ہو جاتی ہے۔ یہ تو بڑی ہی کڑوی ستم ظریفی ہے۔ آپ اگر یہ کہتے ہیں کہ دو اور دو چار ہوتے ہیں تو جواب ملے گا کہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ دو اور دو پانچ ہوتے

ہیں۔ آپ واپس مُڑ کر التماس کرتے ہیں کہ ”جی ہاں دو اور دو پانچ ہوتے ہیں“ تو جھٹ سے جواب ملتا ہے۔ ”نہیں جناب‘ دو اور دو چار کی حقیقت تو مسلمہ ہے“ آپ مودبانہ گزارش کرتے ہیں ”آپ تو مسلمات کو تسلیم ہی نہیں کرتے۔“ ادھر سے جواب یا صواب ملتا ہے ”تو کیا ہوا۔ ضرورت پڑے تو ہم جو پیمانہ چاہیں استعمال کر سکتے ہیں۔“

لفظ میں معنی کی تمہیں اور ارتسامات (traces) بہت خوب اور ہر حیثیت سے مسلم لیکن الفاظ کا استعمال کرتے ہوئے اگر ایک مصنف کے ذہن میں یہ تمام ارتسامات یا ان میں بیشتر شعوری طور پر مستحضر نہ ہوں سوائے ان کے جو اس کے مفید مطلب ہوں تو آپ کے نظریہ ارتسام کا کیا ہوگا؟ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی مصنف لفظ کو ایسے معنوں میں استعمال کر رہا ہو جو اسی کے ساتھ مخصوص ہوں۔ اگر آپ اس سے یہ حق چھین لیں تو آپ کا نظریہ ارتسام سازی (trace formation) دھڑام سے نیچے گرے گا

لو آپ اپنے دام میں صیاد آگیا

اور ذرا یہ بتانے کی بھی زحمت گوارا کریں کہ مرکوز بہ نطق (Logocentric) اور مرکوز بہ تحریر (Graphocentric) میں اصولاً کونسا فرق ہے جب تک کہ مرکز کا وجود مسلم ہے۔ آپ تو مرکوز وجود ہی کے منکر ہیں اور اگر تمام نظام بائے تو جیہہ مشکوک ہیں تو اس کلیے سے پس جدیدیت کا تو جیہہ کو کیونکر مستثنیٰ کیا جاسکتا ہے؟

پس جدیدیت کے بے نشان صحرا میں کبھی کبھی ایسا گمان ہوتا ہے کہ ہم کسی پاگل خانے میں پہنچ گئے ہیں جہاں بے شمار پاگلوں کو آزاد چھوڑ دیا گیا ہے کہ جیسے چاہیں حکمت و دانائی کے خزینوں پر قابض ہو جائیں۔ ایک طرف حال یہ ہے کہ افسانوی ادب کے مصنف کے بارے میں بھی یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اسی طرح موت سے ہمکنار ہوا ہے جیسے کہ نیشے کی کائنات کا خدا۔ دوسری طرف تاریخ پر لکھی گئی کتابوں کے مصنفین کو زندہ کیا جاتا ہے اس لیے کہ تاریخ کو تخیل کی کار فرمائی اور افسانوی ادب کی ایک صنف کی طرح دیکھا جاتا ہے۔ حاصل = صفر

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا پس جدید تنقیدی نظریہ ہمیں کوئی ایسا معیار نقد فراہم نہیں کرتا جس سے تخلیقی ادب کی تعین قدر کی جائے۔ ہر شے ایک متن (Text) ہے اور ہر پڑھنے والا بیک وقت مصنف، مفسر، شارح اور آزاد کھلاڑی ہے۔ غواور بیہودہ تحریر کی بھی وہی حیثیت اور قیمت ہے جو انتہائی پرمغز، بامعنی اور اعلیٰ ادبی شہہ پارے کی ہے۔ بارتھ کا قاریانہ متن (readerly text) اور مصنفانہ متن (writerly text) میں امتیاز کرنا ایک سعی بعد از وقت اور تلافی مافات کے قبیل کی کوشش ہے مگر یہ اس قدر مبہم اور خود سرانہ (arbitrary) ہے کہ اس سے ہمیں درپیش مشکل کا حل ڈھونڈنے میں کوئی مدد نہیں ملتی جب تک کہ ہم اسے اس مطلب پر محمول نہ کریں کہ بارتھ اب اپنے ہی وضع کردہ اس امتیاز پر خط تنسیخ پھیر رہا ہے جو اس نے متن (text) اور کام (work) میں روا رکھا تھا۔ ایک طرف یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ ہمہ گیر اور کلیاتی نظام ہائے تو جیہہ کو رد کرنے سے تکثیریت (Pluralism) کو فروغ ملے گا کیونکہ چھوٹے چھوٹے تو جیہی نغموں (small narratives) کو قدم جمانے کے لیے جگہ ملے گی۔ یہ لیوٹارڈ صاحب کی رعایت ہے۔ بادرلی لادسری سے ہی تمام نظام ہائے تو جیہہ کو مسترد کرتا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ پس جدیدیت ایک نوع کی تکثیریت کے لیے موقعہ فراہم کرتی ہے پھر بھی یہ تکثیریت منفی قسم کی ہے۔ ایک ایسا ذہنی انتشار کہ جس کی رو سے تخلیق آدم کے متعلق ڈارون کا نظریہ حیاتیاتی ارتقاء، خان ذلتہا نم کی یہ افسانہ طرازی کہ کسی زمانے میں ہمارے سیرے پر سبز رنگ کے چھوٹے چھوٹے آدمی خلا سے اتر آئے تھے اور آدم کی خصوصیت تحقیق کا عقیدہ سب یکساں طور پر معتبر ہیں۔ آخری تجزیے میں پس جدیدیت کے نزدیک معنی (sense) اور بیہودگی (non-sense) دونوں متون ہیں اور دونوں یکساں اہمیت کے حامل۔ ای۔ ایم فوسٹرنے اپنے گرانقدر ناول 'A passage to India' میں مارا بار غاروں والے باب میں فناء و نیستی کا جو خوفناک منظر پیش کیا ہے اس کی تفصیل کچھ اس طرح سے میرے مفید مطلب ہے کہ اسے دیکھ کر ایک پس جدید یا بھی

آفاقی اور عالمگیر ادب اور لغو اور لالی یعنی خامہ فرسائی میں امتیاز کرنے پر مجبور ہو سکتا ہے۔ اس لیے میں ۸۰ سال پہلے لکھے گئے فوسٹر کے الفاظ مستعار لیتا ہوں:-

"whatever is said , the same monotonous noise replies, and quivers up and down the walls untill it is absorbed into the roof 'Bouns' is the sound as far as the human alphabet can express it, or 'bou-oum' or 'ou-boum',--- utterly dull Hope, politeness, the blowing of a nose, the squeak of a boot, all produce 'boum'

(Forster 1936 : 145)

ایک اور اقتباس:

"Pathos, piety, courage - they exist but are identical, and so is filth. Everything exists, nothing has value ' if one had spoken vileness in that place , or quoted lofty poetry, the comment would have been the same

(Ibid : 147)

حق یہ ہے کہ پس جدیدیت کے دائرے میں ادب کی قدر و قیمت کے مسئلے کے لیے کوئی عنجائش ہی نہیں نکلتی حالانکہ مشرق و مغرب کا پورا ذخیرہ نقد ہمیشہ اسی اہم سوال میں ابھار رہا ہے۔ جب سے ارسطو نے اپنے نظریہ تطہیر (Catharsis) کے ذریعے افلاطون کے تخلیقی ادب پر اعتراضات کا جواب دیا یہ مسئلہ ہر بڑے ناقد ادب کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ خود افلاطون ادب کی تاثیر طاقت اور قدر و قیمت کا قائل تھا اگرچہ اس کے نزدیک ادب بحیثیت مجموعی علمی اور اخلاقی نقطہ ہائے نظر سے مضرت رسان ہے نہ کہ نفع بخش۔ پس جدید نقطہ نگاہ یہ ہے کہ ادب خود اپنا جواز ہے اس لیے یہ اپنے وجود و قیام کے لیے اپنے سے باہر کسی نغمہ تو جیہہ (metanarrative) کا محتاج نہیں۔ ایسے کسی بالاتر نظام تو جیہہ

کا پس جدید نقطہ نگاہ سے بہر کیف کوئی وجود ہے ہی نہیں۔ ادب کا ادب سے الگ کوئی مقصد و مدعا نہیں اس کا مقصد صرف اس کا وجود ہے۔ بعینہ یہی وہ چیز ہے جو میرے اندر مزاج مشرق کے حامل انسان کے اندر زبردست احساس کراہت پیدا کرتی ہے۔ میرے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ تمام حسب و نسب سے مبرا مادر پدر آزاد کسی شے کے ساتھ مصالحت کر سکوں۔ میرا تو یقین ہے کہ ہم میں سے ہر کسی کو پورے شعور کے ساتھ یہ انتخاب کرنا ہے اس لیے کہ یہ کوئی تغن جع کے نوع کا کوئی اکیڈمک معاملہ نہیں بلکہ اس کا ہماری زندگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ پس ساختیات کو گلے لگانے سے پہلے بنے پلس۔ ملرنے یہ پتے کی بات کہی تھی:

"A critic must choose either the tradition of presence or the tradition of deference, for their assumptions about language, about literature, about history, and about the mind both cannot be made compatible"

(Leitch 1983 : 49)

”ایک ناقد ادب کے لیے ابدی ہے کہ وہ دو روایتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرے۔ سکون وجود یا اضطراب تلؤن اس لیے کہ زبان ادب تاریخ اور ذہن انسانی کے بارے میں دونوں کے مزعومات و مفروضات میں تطابق قائم کرنا ممکن نہیں۔“

رواں ہارتھ اس سے زیادہ صفائی اور صراحت کے ساتھ کہتا ہے کہ یہ انتخاب دراصل عدم انتشار اور انتشار کے درمیان ہے:

"To refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases---reason, science , law"

(Ibid : 104)

”معنی کی موجودگی اور معنی کی تلاش سے انکار دراصل خدا اور ان مبادی کا

انکار ہے جن پر تصور خدا قائم ہے یعنی عقل، سائنس اور قانون۔“

إِنَّا لِلّٰهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ۔

ہمارے یہاں پس جدید طرز نقد کو گلے لگانے والے یا تو مغالطے کا شکار ہیں یا پھر مغرب کے نام نہاد سیکولر ہیومنسٹ فکر سے اس طرح وابستہ ہو چکے ہیں کہ یہ جہاں بھی جائے وہ غلامانہ تابعداری کے ساتھ ادھر ہی کا رخ کرتے ہیں۔ کل کو اگر یہ فکر ترقی کرتے کرتے خود اپنے آپ کو مسترد کرتی ہے تو یہ اس استدلال کو بھی بسر و چشم قبول کریں گے۔

معانی اور عدم معانی سے قطع نظر کسی نظام تو جیبہ کے وجود و عدم وجود سے قطع نظر پس جدید طرز نقد میں خود فن پارے کا وجود ہی پہلا شکار (casualty) بن جاتا ہے چاہے یہ فن پارہ کوئی لغو اور بے معنی متن (text) ہی کیوں نہ ہو۔ ہر طرز نقد کی اپنی قوت اور کمزوری ہوتی ہے اور ہر طرز نقد اس وقت جائز اور قابل قدر ہے جب تک کہ یہ ہمیں فن پارے کے قریب لے جائے اس کے عرفان میں ہماری مدد کرے اور اس سے ہمیں جذبہ و احساس کی بیداری اور زندگی کے لیے فیضان حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ پس جدید تنقیدوں کا حال تو یہ ہے ان کا آغاز ہی فن پارے سے گریز سے ہوتا ہے۔ وہ تو فن پارے کو لفظی بازیگری کی ایک بے انت دنیا میں چھلانگ مارنے کے لیے (springboard) کی حیثیت سے استعمال کرتی ہیں اور یہ لفظی بازیگری اپنا مقصد آپ ہے کسی مقصد کا ذریعہ نہیں چاہے وہ مقصد فن پارے کی تفہیم اس کا تجزیہ یا اس کی تعین قدر ہی کیوں نہ ہو۔

میری یہ بحث ایک عملی تنقیدی نمونے کے بغیر نامکمل اور تشنہ رہے گی اس لیے میں اپنے معروضات کے آخر پر اپنی اور آپ کی ایک نہایت ہی پسندیدہ نظم کو دو طرح سے دیکھنے کی کوشش کروں گا۔ پہلے اس طرح جس طرح ہم آپ شاعری سے محفوظ ہوتے ہیں اور اس سے ایک نئی زندگی کا فیضان حاصل کرتے ہیں اور پھر پس جدید طرز نقد و مطالعہ کے زاویے سے اس اعتماد کے ساتھ کہ میں نہ تو اس میدان کا مرد ہوں اور نہ ہونا چاہتا ہوں۔

یہ میدان اپنے ہی مردان کا رکومبارک ہو۔ میں نے اس غرض کے لیے جس نظم کا انتخاب کیا ہے وہ ہے فیض کی مختصر مگر عظیم نظم ”یاد“ :

دشت تنہائی میں اے جان جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب
دشت تنہائی میں دوری کے خس و خاک سے
کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب
اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدہم مدہم
دور افق پار چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم
اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی صبح فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن ابھی گنی وصل کی رات

(فیض ۱۹۵۳-۱۰۷-۱۰۸)

فیض کی یہ نظم جدائی کے کرب اور محبوب کی حسین یاد کے وسیع سے رعب سے نجات کا دانش تخلیقی اظہار ہے۔ چونکہ یاد حبیب بحیثیت وسیلہ نجات اس نظم کا مرکزی نقطہ ہے اس لیے بجا طور پر اس کے لیے یاد کا عنوان اختیار کیا گیا ہے۔ جدائی اگر دشت خموشاں ہے تو اس کی مہیب خاموشی کو توڑنے کے لیے محبوب کی آواز کے حسین سائے حرکت میں آتے ہیں۔ اگر یہ پتہ ہوا رہزار ہے تو محبوب کے ہونٹوں کی یاد سراب کی طرح جھملائے لگتی ہے اور فراق کے مارے عاشق کی ڈھارس بندھا لیتی ہے۔ تنہائی کا دشت اگر خس و خاشاک کا انبار ہے تو اسی کے لٹن سے محبوب کے پہلو کی یاد سمن اور گلاب کے پھول کھلا دیتی ہے۔ پھول ویسے

بھی خس و خاک ہی سے نمودار ہوتا ہے اور حسن قبح ہی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے:

کہ آب چشمہ حیواں درون تار کی ست

شاعر کو محبوب کی یاد کے توسط سے اس کے سانسوں کی گرمی محسوس ہونے لگتی ہے جو چاروں طرف خوشبوؤں کے ڈھیر بکھیر دیتی ہے اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس شبنم کی ٹھنڈک بھی محسوس ہوتی ہے جو دورِ افق کے اُس پار محبوب کی نظروں سے چمکتی ہوئی 'قطرہ قطرہ گر رہی ہے۔ یہ ہے نظم کا نقطہٴ عروج۔

اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے

دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے بات

یوں مَماں ہوتا ہے گر چہ ہے ابھی صبحِ فراق

ڈھل گیا ہجر کا دن آ بھی گئی وصل کی رات

یوں یادِ ہجر کو وصل میں مبدل کر دیتی ہے۔ آپ 'یاد' کو شاعری کی علامت (symbol) کے طور پر سمجھتے تو اس کی اصل قدر و قیمت یہی ہے کہ یہ ہمیں زندگی پر ایمان لانا سکھاتی ہے، زندگی کی تلخیوں کو گوارا کرنا سکھاتی ہے۔ زندگی کو گلے لگانا اور اس سے پیار کرنا سکھاتی ہے۔ یہ مختصر ادب فیض نہیو مجھے اس نظم سے حاصل ہوتا ہے اور یہ فیض کا عام رجحانِ رجحان ہے:

یادِ غزال چشماں ذکرِ سمن عذاراں

جب چاہا کر لیا ہے کنجِ نفس بہاراں

(ایضاً۔ ۱۰۹)

اب دیکھ لیجئے کہ پس جدید طرزِ نقد اس نظم کا پوسٹ مارٹم کس طرح کرے گا۔

فیض کی نظم 'یادِ دراصل ایک اعترافِ شکست ہے۔ کسی کی یاد لغوی حیثیت سے

بھی اور علامتی حیثیت سے بھی ایک ڈھکوسلا ہے۔ نظم کا کلیدی نقطہ ہے 'تنہائی' جس سے

عہدہ برآ ہونے کے لیے شاعر کھلونوں کی تلاش میں ہے۔ آواز کے سائے؟ بھلا آوازوں

کے بھی کہیں سائے ہوتے ہیں۔ ہونٹوں کے سراب کی ترکیب غیر شعوری طور پر شاعر کی

پوشیدہ نفسیت کی غمازی کرتی ہے۔ سراب آخر سراب ہے اس سے بھلا کیا توقع کی جاسکتی ہے۔ آگے کے شعر اور اس کے بعد کے اشعار میں 'خس و خاک' ہی حقیقت ہے باقی سب۔ سمن اور گلاب 'سانسوں کی آنچ' نظر کی شبہم۔ سراب کے قبیل کی چیزیں ہیں۔ 'گرچہ ہے ابھی صبح فراق' حقیقت حال کی صحیح تعبیر ہے۔ 'گرچہ دل بہلائی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اصل حقیقت فراق کا تلخ دن ہے اور زندگی کی دل شکن آزمائشیں۔ اس لیے نظم کی لے رجائی نہیں 'قنوطی' ہے جسے آپ چاہیں تو حقیقت پسندانہ (realistic) بھی کہہ سکتے ہیں۔

یہ نمونے کی خاطر نظم کا بس ایک قسم کا پس جدیدی مطالعہ ہے۔ آپ کئی اور طرح سے بھی اسے تختہ مشق مطالعہ پس جدیدی بنا سکتے ہیں۔ اس لئے کہ پوسٹ ماڈرن طرز مطالعہ کوئی متعین چیز تو ہے نہیں بس کھل کھیلنے کا نام ہے۔ یہ شخص بہ شخص بدلتا ہے ایک ہی شخص کے ایک ہی فن پارے کے دو مطالعے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ اس معنی میں نہیں کہ ہر نیا مطالعہ معنی کی کوئی نئی جہت سامنے لاتا ہے (معنی کا سوال تو اٹھتا ہی نہیں) بلکہ اس معنی میں کہ ہر نئے مطالعہ میں آپ معنی سے بھاگنے کا نیا گرو وضع کر لیتے ہیں۔ اس طرز نقد کے برتنے میں صرف ایک شرط ملحوظ رہنی چاہیے اور وہ یہ رپورٹ ماڈرن تمسخر و استہزاء کا دامن کہیں ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے۔ فانی مرحوم سے معذرت اور تصرف کی اجازت کے ساتھ:

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا

پوسٹ ماڈرن کیا ہے خواب ہے دیوانے کا

اس کے بعد سوائے خاموشی کے کیا باقی رہ جاتا ہے۔ شیکسپیر کے الفاظ میں The rest is silence اور اقبال۔

خاموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری

☆☆☆

حواشی

۱۔ کچھ لوگ پس جدیدیت کو زمانی اعتبارات سے دیکھنے کے روادار نہیں لیکن اسے زمانی علاقے سے بالکل ہی جدا کرنا درست نہیں ہوگا اگرچہ امریکی ماہر فن تعمیر چارلس جنکس (Charles Jencks) کی طرح یہ دعویٰ کرنا بھی بے جا ہوگا کہ پس جدیدیت کا آغاز ۱۵ جولائی ۱۹۷۲ء کو اس وقت ہوا تھا جب سینٹ لوئس مسوری میں پروٹ ایگو تعمیراتی اسکیم کو ایک منصوبہ بند ہما کے سے مسمار کیا گیا تھا۔ عظیم تاریخی واقعات اچانک حادثاتی طور پر رونما نہیں ہوتے بلکہ ایک ارتقائی عمل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ چارلس جنکس کے نقطہ نظر کے مقابلے میں دوسری انتباہ ہے اباب حسن کی ولیم بلیک مار کوئی ڈی سے دور آخری دور کے جیمز جوائس کے یہاں پس جدید عناصر کی تلاش اور امبر، یکو کا یہ دعویٰ کہ پس جدیدیت ایک ایسی طرز تعمیر ہے جو ہر زمانے میں موجود ہوتی ہے۔

۲۔ مغربی تاریخ کی یہ تعبیر شاید سب کے لیے قابل قبول نہ ہو۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس بدیہی حقیقت کو کس طرح نظر انداز کیا جاسکتا ہے کہ یونانی اور رومی دور تاریخ، دور مابعد نشاۃ ثانیہ مغرب میں عہد وسطیٰ کا جیسا دور حامل ہے اس کا جواب خود مغربی سوچ نے عہد وسطیٰ کو عہد مظلمہ (Dark Ages) کہہ کر دیا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ یہ عہد فی اصل قدیم یونان و روما اور جدید مغرب کے بیچ میں ایک غیر متعلق اور غیر ضروری وقفہ تھا۔

۳۔ ایک اور حامل جواز نقطہ نگاہ یہ کہ پس جدیدیت نہ تو کوئی فکری بغاوت ہے اور نہ فکر مغرب کے مقابلے میں کسی بنیادی انفصال (Departure) کی نشاندہی۔

چنانچہ ضیاء الدین سردار لکھتے ہیں

”جیسا کہ ہمیر، اس نے کہا ہے جدیدیت کا مقصد ہے سائنس اخذ قیات‘ فن اور ادب کو ان کی داخلی منطق کے مطابق پروان چڑھانا۔ پس جدیدیت نے اس بات پر زور دے کر کہ ہر فن خالص اور ہر تہذیب قائم باہذات ہے‘ جدیدیت کو اپنے منطقی اختتام تک پہنچایا ہے۔ پس جدیدیت بظاہر کلی اور ہمہ گیر تو جیسی نظر آتی ہے مگر کوسمرا کرتی نظر آتی ہے چاہے وہ عقل اور سائنس ہو‘ مذہب اور روایت ہو یا ماکسزم جیسے نظریات ہوں۔ مگر حق یہ ہے کہ پس جدیدیت صرف ایک ہی نئی متوجیہ کے حق میں ہے اور وہ ہے آزاد مشرب سیکولرزم۔ بورژوا لیبرل سیکولرزم کی چھتر چھایا ہی میں دوسرے نظریات و خیالات کو جینے کا مساوی حق ملتا ہے۔

(اورینٹلزم بنگ ہم یو۔ کے اوپن یونیورسٹی پریس‘ جنوبی ایشیا اینڈ ایشین

دوانٹی دہلی ۲۰۰۲ء ص ۹۱)

حوالہ جات:

- ۱۔ احمد۔ اکبر۔ ایس Postmodernism and Islam 1993
- ہارمنڈس ور تھ ان گلیڈ۔ پنگلون
- ۲۔ فیض احمد فیض ۱۹۵۳ ’دست صبا‘ دہلی سنٹرل بک ڈپو اردو بازار
- ۳۔ فوسٹر۔ ای۔ ایم A Passage to India ۱۹۳۶ ہارمنڈس ور تھ ان گلیڈ۔ پنگلون
- ۴۔ اقبال محمد ۱۹۷۵ کلیات اقبال (اردو) علی گڑھ۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس
- ۵۔ پیج‘ ڈسینٹ۔ بی Deconstuctive Criticism: An ۱۹۸۳
- Advanced Introduction لندن بچن سن اینڈ کمپنی
- ۶۔ سردار ضیاء الدین ۲۰۰۲ Orientalism بنگ ہم یو۔ کے اوپن یونیورسٹی

پریس جنوبی ایشیاء ایڈیشن، ووا۔ نئی دہلی

۷۔ Poetical Works ed. E de ۱۹۳۶ ورڈز ور تھ، ولیم

Selincourt آکسفورڈ

۸۔ The collected poems of W. B. یے ٹس۔ ڈبلیو۔ بی

Yeats لندن۔ میکسلن اینڈ کمپنی۔



متن اور معنی

متن میں معنی کی نوعیت اور عمل آوری پر توجہ کرنے سے قبل اس بات کا ذکر کرنا مناسب ہے کہ علوم انسانیہ ہوں یا سائنسی علوم، یہ بنیادی طور پر انسان کے ان ذہنی، فکری، جذباتی اور روحانی عوامل و محرکات سے تعلق رکھتے ہیں جو زندگی اور اس کی معنویت کا شعور پیدا کرنے میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں اس لیے سماجی اور ثقافتی زندگی میں ان کی معنویت افروزی مسم ہے جہاں تک ادب کا تعلق ہے جو علوم انسانیہ کا ہی مخصوص شعبہ ہے وہ اپنی تمام تر فرضیت اور داخلیت جو اس کا وصف ذاتی ہے کے باوجود اپنے ضابطوں کے تحت حقیقت کی آگہی کو ممکن بناتا ہے اور معنی یابی کی جانب سفر کرتا ہے جو ناتھن کلر نے صحیح کہا ہے کہ ”معنی اور ساخت ادبی تصانیف کی خاصیتیں ہیں۔“

ادب میں معنی کی تعین کا مسئلہ ہر زمانے میں، خاص کر گزشتہ چالیس برسوں میں ادبی تنقید کا ایک اہم موضوع رہا ہے اور اس کی مختلف تاویلیں کی جاتی رہی ہیں۔ یہ مسئلہ بہر حال اتنا سادہ اور یک رخا نہیں ہے جتنا کہ تاریخی تنقید نے اور اس کے بعد ہستی تنقید اور بھر ساختی تنقید نے اسے ظاہر کیا ہے، تاریخی تنقید جس میں مارکسی تنقید کو بھی

شامل کیا جاسکتا ہے، مصنف کے زاویہ نظر کے مطابق زندگی اور عصر کے حالات کی توضیحی پیش کش کو اپنا مقصد بناتی ہے، ہیئت تنقید نے روسی فارملزم کی مانند متن سے موضوعیت (Content) کو کا لے کر کے اس کے ہیئت نظام کا تجزیہ کرنے سے مصنف کے اخراج کا موقف اختیار کیا اور ہیئت و لسانی عناصر کے تجزیہ کو اخذ معنی کے حربے کے طور پر استعمال کیا، ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے سائیر کے نظریہ لسان سے استفادہ کر کے ادب کو لسانی نشانات کا سسٹم قرار دیا، اس سے ادب کی تاثراتی تاویلات کے برعکس اس کی معروضی وجہ کے لیے راستہ ہموار ہو گیا، چنانچہ ہارتھ اور وریڈا نے مصنف کے معنی یا وحدانی معنی کو رد کر کے متن کے کثیر المعنی ہونے پر زور دیا، قاری اساس تنقید کے مؤیدین یعنی ایگزٹیفش اور فوٹو ایٹر اور دوسروں نے متن کا رشتہ مصنف کے بجائے قاری سے جوڑ دیا۔ یہ قاری کی قرأت ہی ہے جو متن کے لسانی نظام کو با معنی بناتی ہے، قاری اساس تنقید نے قرأت کے حوالے سے قاری کے ثقافتی پس منظر، لسانی اہلیت، ادبی شعور کے متن میں در آئے یا اس سے متاثر ہونے یا اس پر حاوی ہونے کے نتیجے میں معنی یا بی کے توسیع پذیر عمل کو واضح کیا۔

یہ سارے تنقیدی نظریے من حیث المجموع طریق کار کے اختلاف کو رو رکھنے کے باوجود متن سے با واسطہ استخراج معنی کی وکالت کرنے پر مصر رہے، یہ ضرور ہے کہ ساختیاتی تنقید ہیئت تنقید (جو متن کے الفاظ کے لغوی معانی یا ان کے ابہام سے پیدا ہونے والے معانی سے سروکار رکھتی ہے) کے ملے ملے زبان کے موافق اور مخالف عناصر کے عمل سے معنی آفرینی پر زور دیتی رہی، یہاں تک کہ بعض نقادوں مثلاً سٹینفلش یا ٹکرنے لسانی نظام کو ہی براہ راست معنی بلکہ قرار دینے کے بجائے اس کے روایتی آداب کے تحت موثر اور با واسطہ کار کردہ کی اہمیت کو تسلیم کیا اور اسے معنی کا وسیلہ قرار دیا، سٹینفلش کا کہنا ہے کہ ”یہ پوچھنے کے بجائے“ کہ ”یہ جملہ کیا معنی رکھتا ہے؟“ ”یہ پوچھنا چاہیے“ کہ ”یہ جملہ کیا کرتا ہے؟“ اس سے بادی النظر میں یہ معصوم ہوتا ہے کہ وہ متن میں لسانی عمل کو معنی پر فوقیت دیتا

ہے، لیکن ایسا نہیں ہے، وہ اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے معنی خیزی ہی کو پیش نظر رکھ کر قاری کے Responses کے تجزیاتی عمل کو پیش کرتا ہے

".... analysis of the developing responses of the reader in relation to the words as they succeed one another in time"

(Affective Stylistics P. 126)

گھر نے بھی کچھ ایسا ہی کیا ہے، اس نے ساختیاتی تجزیے کو راست معنی خیزی کا باعث قرار نہیں دیا، اس نے معنی کی نشاندہی سے قبل لسانی عمل سے پیدا ہونے والے اثرات (Effects) پر زور دیا، چنانچہ اپنی تصنیف Structural Poetics میں اس نے "Effects" کا بار بار ذکر کیا ہے، کتاب کے صفحہ نمبر 117 کے ایک ہی پرگراف میں اس نے لفظ "Effects" کا سات بار ذکر کیا ہے، وہ effects کے effects کی وضاحت کرنے کے بجائے تنقید کے لیے معنی کے حوالے سے ہی ہمیشگی عنصر کے تجزیے پر زور دیتا رہا، وہ لکھتا ہے -

"Criticism in this century may be seen as an attempt to increase the formal features that can be made relevant and to find ways of analysing their effects in terms of meaning"

(Structural Poetics P. 179)

ظاہر ہے کلر متن میں ہمیشگی عناصر کے توسط سے پیدا ہونے والے effects پر زور دینے کے باوجود effects کو معنی سے الگ نہیں کرتا، بلکہ ان کو معنی سے ہم رشتہ کرتا ہے، اور بات پایاں کار معنی خیزی تک ہی پہنچتی ہے، اس کے برعکس ایز رکھتا ہے کہ "معنی شے نہیں، جس کی تعریف قائم ہو سکے، یعنی اثر ہے، جس کا فقط تجربہ کیا جاسکتا ہے۔"

بہر کیف، میرے خیال میں پس ساختیاتی تنقید ہو یا مظہریت ہو یا ریڈر رسپانس کریٹی سزیم، ان سے معنی کے نظریے کے حوالے سے اختلاف کا ایک نمایاں پہلو موجود ہے

جس کی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی یہاں میں اس بات کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ متذکرہ نظریات کے جس پہلو کی وضاحت کرنا مقصود ہے اسے ان کے معنی کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے نظریے کا قطعی استرداد قرار دینا درست نہیں، میرا اختلاف ان کے نظریے معنی سے نہیں بلکہ متن کو اپنی اصلی خاصیت سے بیگانہ کر کے اسے معنی کا بدل قرار دینے کے طریق کار سے ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ مرجعہ نظریات کے طریق ہائے کار کی تان بآ خر معنی کی نشاندہی پر ہی ٹوٹتی ہے چنانچہ فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے لسانی عمل سے فوری طور پر جزوایا کلیتہ معنی کی تعیین پر زور دیا جاتا ہے۔ الفاظ کے رشتوں کی بات ہو یا ان کے علامتی اور استعاراتی برتاؤ کی ان کی انسلایت کا ذکر ہو قول محال طرزِ تناؤ یا اذواق کی موجودگی کا اس سے بہر صورت معنی خیزی کا کام لیا جاتا ہے یہ صحیح ہے کہ ساختیاتی تنقید نے مصنف کے معنی یا وحدانی معنی یا عاید کردہ معنی کو رد کیا اور تکثیر معنی کے لیے راستہ ہموار کیا یہ متن کے معنی کے حوالے سے ایک اہم پیش رفت ضرور ہے تاہم بغور دیکھا جائے تو یہ بھی گھوم پھر کے اور مختلف طریقے آزما کے متن کو معنی کے مترادف قرار دینے کے عمل سے مختلف نہیں ہے۔

مغربی تنقید میں فن پارے میں ایک سے زائد معانی کی نشاندہی کا عمل نیا نہیں ہے شیلیسپر کے ڈراموں کی تشریح و تعبیر اس کی مثال ہے موجودہ صدی میں ایمسن نے اس ضمن میں خاصا اہم کام کیا ہے اردو میں ”ذو معنی“ اور ”پہلوداری“ کی اصطلاحیں یا کلام غالب کی تشریحات اس کا واضح ثبوت ہیں میر نے شعر کو ”زلف سا بیچ دار“ کہہ کر اس کی پہلوداری کی جانب اشارہ کیا ہے غالب نے خود شعر کو ”معنی آفرینی“ کے مرثل قرار دیا ہے ”معنی آفرینی“ کی اصطلاح کسی ارادی معنی یا وحدانی معنی یا متعینہ معنی کے بجائے تکثیر معنی کی طرف اشارہ کرتی ہے اور قاری کی موجودیت کو لازمی ٹھہراتی ہے کیونکہ معنی کی آفرینش کے لیے کسی فاعل یا قاری کی موجودگی لازمی کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم پس ساختیاتی

تنقید کے حق میں یہ بات جاتی ہے کہ اس نے اپنے نظریات کو تاثیریت اور داخلیت کے بجائے معروضیت اور استدلالیت پر استوار کرنے کی کوشش کی، تنقیدی عمل کی یہ تبدیلی اپنی اہمیت رکھتی ہے، کیونکہ یہ ادب کے ادراک و تفہیم کے لیے ایک معروضی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

اگر متن کا تجزیہ اس غرض سے نہ کیا جائے کہ اس کے معنی کونشان زد نہ کیا جائے تو اس کی غایت (End) کیا ہوگی، اس سوال پر توجہ کرنے سے ہم اراکھیں فوری طور پر فن کی نوعیت اور کارگزاری کی جانب مڑ جاتا ہے۔

فن ایک مخصوص اور منفرد ذہنی عمل ہے، اس میں دیگر شعبہ ہائے علم کے خلاف فنکار کی شخصیت اپنی کلیت اور جامعیت کے ساتھ عمل آرا ہوتی ہے، دیگر شعبہ ہائے علم جن میں سائنس کے علاوہ، شریات، فلسفہ، مذہب، تاریخ اور ثقافت شامل ہیں، اپنے مطالعاتی طریق کار اور نتائج فکر کے لیے معروضیت اور عقلیت پر انحصار رکھتے ہیں، جبکہ فن اصلاً داخلیت اور وجدان سے منسوب ہے، یونگ اسے لاشعوری الاصل قرار دیتا ہے، دیگر علوم کے مقابلے میں فن کی ماہیت تمام و کمال تخلیقی ہے، اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ غیب، الہام یا باطن کے تصورات سے منسلک ہوتے ہوئے بھی اپنی توجیہ کے لیے عقلی ادراک کو منہا نہیں کرتا، کیونکہ یہ ایک غیر معمولی فرد کے حوالے سے لاشعوری طور پر اس تخلیقی سرجوش سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے جو کائناتی مظاہر و موجودات، یہاں تک کہ زمان و مکان کے بطن میں بھی، ازلی انرجی کے تخلیق کردہ نظام کے طور پر کار فرما ہے اور نئی شہتی صورتوں میں نمود کرتا ہے۔ یہی کائناتی انرجی، اپنے اصول و قواعد کے سسٹم کے تحت فن کی تخلیق کا محرک بنتی ہے اور اپنا جواز حاصل کرتی ہے۔

فنکار لسانی توسط سے اپنے دائرہ کار میں بنیادی طور پر ”نمود صور“ کا اہتمام کرتا ہے، اس سے اس کی اس ازلی تخلیقی ایج کی تشفی اور تکمیل ہوتی ہے جو اسے فطرت سے ودیعت ہوتی ہے اور جو اسے نابود کو بود کرنے کی تحریک دیتی ہے، اس طرح سے وہ کائناتی

نظام میں اپنی تخلیقی انرجی کو کام میں لاتے دیکھ کر اپنے ہونے کا اثبات کرتا ہے اور یوں اپنی ناگزیر نفسیاتی ضرورت کی تکمیل بھی کرتا ہے چونکہ اس کا عمل محض ذاتی یا موضوعی ہو کر نہیں رہ جاتا کیونکہ وہ فطرت یا کائنات کے دائرے کار میں آ جاتا ہے اس لیے اس کا عمل اجتماعی منظوری کا حقدار ہو جاتا ہے اس کا تخلیقی شعور اس کی شعوری اور لاشعوری قوتوں کو متحرک و مرتب کر کے اس کے ذہن کو ذہن رسایا رفع ذہن میں بدل دیتا ہے جو کائنات گیر ہو جاتا ہے اور ”دل و جوڑ“ کی گہرائی میں اترتا ہے اپنی تخلیقی Urge کی تکمیل کرتے ہوئے وہ اپنے حواس کو بیدار رکھتا ہے خاص کر وہ اپنی ”چشم بصیرت“ کو وارکھتا ہے اور زندگی کے ثقافتی مظاہر سماجی روابط انسان اور فطرت کے باہمی ربط و کش کش اور حیات و ممات کی آگہی پر قادر ہو جاتا ہے اور یوں اس کی یہ آگہی اور تخلیقی جذبہ لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں یہ آگہی اس کے تخلیقی عمل کو ہمیز کرتی ہے اور تخلیقی عمل آگہی کو نام و نمود عطا کرتا ہے نتیجتاً اس کا تخلیقی عمل ذاتی ہو کر بھی غیب ذاتی ہو جاتا ہے اور وہ اپنی غیبیاتی جہ لیاقتی اور روحانی خصائص سے پوری انسانیت کے مقدر سے متعارض ہو جاتا ہے اور تخلیق سے قارئین کے ربط و وابستگی کا جواز فراہم کرتا ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہر پڑھالکھ شخص ادب سے رابطہ قائم کر سکتا ہے ادب سے رابطہ قائم کرنے کے لیے ایک ”خاص قاری“ کا ہونا ضروری ہے خاص قاری کے یہ ذوق نظر اور عم سے متصف ہونا لازم ہے وہ فن کی انفرادی نوعیت اور انفرادی عمل کی واقفیت رکھتا ہے فکر نے قاری کے لیے شعر کے لوازم آداب روایت اور ہیئت عناصر سے وقف ہونے کی شرط پیشین کی زور دے کر وضاحت کی ہے ایسا قاری یا نقاد بالخصوص یہ جان کر فن کی جانب رجوع کرتا ہے کہ یہ ایک الگ شعبہ حیات ہے اس کے محرکات الگ ہیں اس کے اسانی اور ہیئت ضوابط الگ ہیں اور اس سے ذہنی رابطہ قائم کرنے کا طریقہ الگ ہے اور پھر وہ خود فن کی انفرادی حیثیت کا ادراک کرتا ہے۔

فن کی تخصیصیت کا اثبات کرنے سے خود بخود علوم انسانی سے اس کے مختلف

ہونے کی توثیق ہوتی ہے، فن اسی طور پر ایک جمالیاتی مظہر ہے اور ہر جمالیاتی مظہر کی طرح یہ مسرت زائی پر منتج ہوتا ہے، فن کی جمالیاتی اصل کے بارے میں ارسطو سے لے کر دور حاضرین کے جمالین کے ساتھ ساتھ فن کو سماجیات کا بدل قرار دینے والے نقاد بھی اس کی جمالیاتی تاثیر کے داعی رہے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ فن اپنا جمالیاتی کردار کس طرح حاصل کرتا ہے؟ شاعر لفظوں کی تخلیقی ترتیب سے اور اصناف کی نوع بندی کے آداب کو ملحوظ رکھ کر اپنے بے نام تجربات کی صورت گری کرتا ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ اپنے تجربات کا اظہار کرتا ہے، کیونکہ اس صورت میں فن میں اس کی ذات کی مداخلت واقع ہو سکتی ہے، جو قارئین کے لیے قابل قبول نہیں اور نہ ہی یہ خودنوشتانہ اور ترسیلی انداز شعر کے لسانی نظام سے مطابقت رکھتا ہے، شعری سائنات اپنے ضابطہ بند اور مخصوص عمل کی پابند ہے یہ تجربے کو اپنے طور پر مجسم کرتی ہے اور اسے لاشخصی بناتی ہے، ساختیات نے لاشخصیت کی وکالت کی، ساختیات سے قبل ایلٹ نے لاشخصیت کے عنصر پر زور دیا تھا، ساختیاتی نقادوں نے اسے معروضی اور سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے کی سعی کی، ان کے نزدیک جس زبان کو شاعر برتتا ہے۔ وہ خارجی حقیقت کے لیے آئینے کا کام نہیں کرتی، یعنی وہ خارجی حقیقت کو ہو بہو پیش نہیں کرتی، بلکہ اس کے تصور کی باز آفرینی کرتی ہے۔ گویا زبان ترسیلیت، جو نثر کا وسیلہ ہے، سے انحراف کر کے داخلی رشتوں کے نظام کے تحت عمل کرتی ہے، اس کے نتیجے میں مصنف کے Intention کی نفی ہوتی ہے اور زبان اپنے تفاعل کے مطابق رشتوں کے نظام کے تحت تجربے کی انگیت کر کے معنی کو ممکن بناتی ہے۔

ہمارا سوال یعنی فن اپنا جمالیاتی کردار کس طرح حاصل کرتا ہے؟ اب بھی تشنہ

جواب ہے۔

فن دراصل لسانیاتی عمل سے ایک کمپلکس اور تہہ دار شعری تجربے کو خلق کرتا ہے، جو مادی وجود میں ڈھل کر قابل شناخت ہو جاتا ہے، تجربے کے مختلف اور متضاد عناصر ایک

ترکیب پذیر وحدت میں ضم ہونے کے طبعی میلان کو ظاہر کرتے ہیں یہ تجربہ خارجی حقیقت کی حوالگیوں سے انقطاع کر کے اپنے فرضی وجود کی نمود پر اصرار کرتا ہے۔ اس کی فرضیت اجنبیت کا احساس تو دلاتی ہے، لیکن یہ اجنبیت مانوسیت اور جذب و کشش سے محض ہوتی ہے۔ مزید یہ اپنی شہیت کی بنا پر حواس کو مرتعش کرتی ہے، خاص کر یہ چشم شوق کو نظارگی کی دعوت دیتی ہے اور اپنی شناخت کروانے اور منکشف ہونے کے میلان کا مظاہرہ کرنے کے باوجود انجانی اور گریزان رہتی ہے اور جذبہ تجسس اور جذبہ تہاش کو انگیز کرتی ہے یہ اپنی اصل جو دراصل کائناتی اصل ہے کے حوالے سے بھی ہنشتی اور گم شدگی کے ساتھ ساتھ نمود اور باز آفرینی کے متضاد عمل کو پیش کرتی ہے اور قاری کو بھی اس پیچیدہ عمل سے گزرنے کی تحریک دیتی ہے اور قاری اور قاری کے لیے الگ الگ چیلنج بن جاتی ہے۔

فن کا جمالیاتی عمل دراصل اسی بنیادی سوال کو سامنے لاتا ہے کہ شعر میں لفظ کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کا فہم عامہ کے مطابق یہ جواب ہو سکتا ہے کہ زبان کے نحوی یا استعاراتی عمل کی پابندی کرتے ہوئے شعر کے لسانی عناصر معنی کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں، لیکن یہ جواب اصلیت سے بعید ہے کیونکہ شاعر اپنے لسانی عمل کو اسی لیے روا نہیں رکھتا کہ وہ کسی معنی یا موضوع یا عقیدے یا Content کو قاری تک پہنچا دے، اگر ایسا ہوتا تو زبان کو توڑنے مروڑنے یا استعاراتی اور Oblique پیرایہ بیان کو برتنے کی کیا ضرورت تھی؟ نذیر برآں شعر میں کفایت لفظ، اختصار، ردیف و قافیہ بحر اور آہنگ کے ساتھ ساتھ کردار، واقعہ، مکالمہ، توقف اور منظر کا تانا بانا بننے کی کیا مجبوری تھی؟ اسی طرح فلکشن میں کردار، واقعات، منظر، کہانی، پلاٹ اور مکالمہ سے کام لینے کا کیا جواز ہے؟

ظاہر ہے شاعران لسانی اور ہیئت عناصر کی ترکیب سے اپنے خیالات، نظریات یا محسوسات کو قاری تک پہنچانے کا ارادی اہتمام نہیں کرتا اس کے برعکس وہ کرتا یہ ہے کہ وہ ایک ایسی صورت حال کو پنپنے دیتا ہے جو لفظوں کی زائیدہ ہوتی ہے اور تمام تر فرضی ہوتی ہے یہ خارجی حقیقت سے کسی راست حوالگی کو رد کرتی ہے۔ اس فرضی صورت حال کو متشکل

اور متحرک کرنے اور اسے پھلنے پھولنے کا موقع دینے میں فرضی کردار واقعات 'مکالمے' خاموشیاں اور فضا آفرینی مدد دیتے ہیں، یہاں تک کہ یہ ایک فرضی دنیا کی نمود کو ممکن بناتی ہے۔ یہ دنیا بقول Blanchot "ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور خارجی دنیا کو نظر انداز کرتی ہے" یہ ایک ایسی جگہ لے جاتی ہے جہاں دنیا نہیں ہوتی اور یہ ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے، خود کو ہم پر بالکل منکشف نہیں کرتی، پھر بھی ایک ایسی موجودگی کی صورت میں اپنے ہونے کا اثبات کرتی ہے، جو دنیوی حال (Temporal Present) اور مکانی موجودگی (Spatial Presence) سے لا تعلق ہوتی ہے۔"

اس دنیا کے زمین و آسمان، شمس و قمر، شب و روز، مظاہر و موجودات تاریخی مقامات اور انسانی اعمال تقلیب پذیر ہوتے ہیں، غالب کو "دل سنگ میں رقص بتان آذری" اور میر کو "سپر سیاہ چھت" نظر آتا ہے، یا بقول شکلو و سکی "اجبیائے" کے عمل سے گزرتے ہیں اور مختلف صورتیں اختیار کر کے اپنے ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ اس فرضی دنیا میں کرداروں کے عمل، رد عمل اور مقدرات اپنے مضمرات کی بنا پر اجنبیت کے باوجود مانوسیت کا احساس دلاتے ہیں اور جذب و کشش کا سماں ر کے جمالیاتی حس کو متحرک کرتے ہیں یہ جمالیاتی حس قاری کے کلی وجود سے الگ متصور نہیں ہو سکتی، بلکہ یہ اس سے منسلک و مربوط ہے، ظاہر ہے یہ اس کی فکری حس کو بھی متحرک کرتی ہے، بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ جمالیاتی حس ہی "Beauty is truth" کے مصداق فکری حس کو بھی انگلیخت کرتی ہے اور آگہی کی طرف لے جاتی ہے، یہاں تک کہ تخلیق کے حوالے سے زندگی، معاشرے، کائنات اور حیات و موت کے مسائل کے ادراک کی جانب راجع ہوتی ہے۔

شعر میں نمود کرنے والی اس فرضی صورت حال کو شعری تجربے سے موسوم کیا جاسکتا ہے، تجربہ کیا ہے؟ کوئی وقوعہ یا کسی شے، شخص یا کیفیت سے گزرتا، روزمرہ زندگی میں ہم مختلف تجربات سے گزرتے ہیں کوئی واقعہ یا چیز یا شخص یا مظہر جس سے ہمارا سامنا ہوتا ہے اور جو ہمیں متاثر کرنے ہمارے لیے تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ کسی کے متبسم

ہونٹوں کو یا کھلے ہوئے گلاب کو یا راستے میں حادثے کو دیکھنا، بھوگن یا محسوس کرنا تجربہ ہے اسی طرح شعری دنیا میں فرضی طور پر کوراج کے معمر جہازی سے متصادم ہونا یا ورڈس ورتھ کی لوسی کو دیکھنا یا غالب کے شعر میں سراب میں سفینوں کو رواں دیکھنا یا اقبال کے لالہ، صحرائی کو دیکھنا تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔

پس شعر میں جو تجربہ لفظوں میں مستور یا خوابیدہ ہوتا ہے، قاری اسے منکشف یا بیدار کرتا ہے اور ذاتی سطح پر اس سے گزرتا ہے اور یوں وہ تجربے کا تجربہ کرتا ہے۔ چونکہ شعری تجربہ مخفی (Oblique) ہوتا ہے اس لیے اس کا اکتشاف لازمی ہے، اکتشاف کے معنی ہیں کوئی چھپی ہوئی چیز یا بات ظاہر کرنا، کسی راز کی (Revelment) گویا نقاد کشف کا رول ادا کرتا ہے، نقاد کا کشف پذیر تجربہ فوری طور پر معنی ہے اور نہ بقول کلر "Effect" ہے، یہ خالصتا تجربہ ہے اور معنی یا effect ایک ایزادی یا استخراجی چیز ہے جو شعری تجربے سے فقط ایک زیر میں نسبت رکھتا ہے اور اسکی طرف متوجہ ہوئے بغیر بھی شعری تجربے کی سالمیت اور جامعیت برقرار رہتی ہے، شعری تجربہ اپنے لسانی نظام کی پابندی کرتے ہوئے وجودی طور پر اپنے خود وجود کو پالیتا ہے اور معنی یا effect جو تشریحی عمل ہے، پر انحصار نہیں رکھتا۔

شعری تجربہ فی الاصل متن میں خلق ہونے والا وقوعہ ہے جو معنی نہیں ہے، گو معنوی امکانات سے ماری بھی نہیں ہے، تجربے کی خاصیت کو ملحوظ رکھ کر اسے معنی کے مترادف قرار دینا درست نہیں، اگر اسے معنی کے مترادف قرار دیا جائے تو تجربہ اپنی اصل اور خاصیت سے محروم ہو کر محض معنی یا زیادہ سے زیادہ نہفتہ معنی ہو کر رہ جائے گا اور اس کا تخلیقی استناد فنا ہو جائے گا۔

لہذا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ قاری مکمل انجذابی Response کے تحت متن کے نادریدہ شعری تجربے میں شریک ہو جاتا ہے، اس کا جذبہ تجسس اور جذبہ تلاش متحرک ہو جاتا ہے اور وہ تعجب انگیز رد عمل کے تحت متن کی کہانی کے پیچ و خم سے گزرتے ہوئے اس

کے خاتمے کی طرف سفر کرتا ہے جو ایک نئے سفر کا نقطہ آغاز بن جاتا ہے۔

پس قاری کا کام یہ ہونا چاہیے کہ وہ متن کا سامنا کرتے ہوئے لسانی عمل کے تحت ابھرنے والی صورت حال کی دید و دریافت کو اپنا ^{مطمئن} نظر بنائے اور ایک پر اشتیاق ناظر کا روپ دھارے Merleau Ponty نے لکھا ہے:

”ناول کا یہ تغافل نہیں کہ وہ روایتی فلسفے کی طرح ایک خیال کو موضوع بنائے

بلکہ اسے ایک ہمارے روبرو ایک شے کی طرح حیات آشنا کرے۔“

جوں جوں قاری غلطی کی عمل آوری سے نظر میں آنے والی ”شے“ کا مشاہدہ کرے گا وہ ’ہل من مزید‘ کے طور پر اس کی انجانی جہتوں کو کھوجنے کی فطری کشش محسوس کرے گا اور یوں وہ کہانی کے پیچ و خم میں الجھتا چلا جائے گا گو یا یہ متن کے یکے بعد دیگرے نمود کرنے والے واقعات ہوں گے جو اس کے حسیاتی وجود کو متاثرین کریں گے اور خارجی دنیا اس کے لیے کالعدم ہو جائے گی ظاہر ہے متن شناسی کے لیے خارجی زندگی سے رابطہ قائم کرنا یہ متن کو زندگی کے معانی کا راستہ حاصل قرار دینا اس کی ترجیحات میں شامل نہیں۔

تاہم شعری تجربے کی معنویت اس بات میں مضمر ہے کہ یہ اپنی جمالیاتی اصل کی بنا پر تمام تر حسیاتی نوعیت رکھتا ہے اور قاری کی حسیاتی زندگی کو متاثر کرتا ہے قاری کی حیات میں خصوصاً بصری حس کی تشفی شعری تجربے کا وظیفہ جاریہ ہے شعر میں ابھرنے والا وقوع قاری کی نگاہوں میں آ جاتا ہے بالکل ایسی ہی صورت پر یوں کی کہانیوں داستانوں اساطیر اور فلکشن میں دیکھنے کو ملتی ہے قاری چشم کو وار کھتا ہے وہ انکشاف پذیر مٹی وقوع کا پچشم خود نظارہ کرتا ہے اس کی نظر کی اس کی نظر ذوق جمالیاتی حس ثقافتی شعور اور ماورائی آگہی سے منسوب ہوتی ہے لازماً وہ اپنی بصیرت کے مطابق شعری تجربے کے خدو خال اور اسکی امکان پذیر یوں کو پہچان لیتا ہے جیسا کہ قاری اساس تنقید نے بھی واضح کیا ہے۔

ٹینٹیشن کا یہ کہنا کہ متن میں دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ ”اغلاظ کیا کرتے ہیں نہ کہ الفاظ کن معانی کو پیدا کرتے ہیں“ ایک صحیح سمت کی جانب اشارہ کرنے والی بات تو ہے کیونکہ اس سے متن میں لفظ کی کارکردگی کی جانب دھیان جاتا ہے، لیکن یہ کہنے کے بعد اس بات کو فوکس کرنے کے بجائے کہ لفظ کی اصل کارکردگی کیا ہے، یعنی لفظ اپنے سیاق میں کیا کرتا ہے، تاکہ اس کے انفرادی اور انسلاکاتی عمل کا تعین ہو سکے وہ فوراً اپنے پہلے سے سوچے سمجھے گئے خیال یعنی لفظ کی معنی خیزی کی جانب رجوع کرتا ہے اور یوں لفظ کے متنی تفاعل سے دور ہو جاتا ہے، الفاظ فوری طور پر effects کو بھی پیدا نہیں کرتے جیسا کہ جو نا تھن کلر کا دعویٰ ہے، اصل میں اغلاظ اپنی ساختگی اور انسلاکیت کے نظام کے تحت ایک بے نام تجریدی کیفیت سے ایک Tangible اور مشاہدہ کی جانے والی ”چیز“ کو جنم دیتے ہیں۔ جس کا حسیاتی ادراک ممکن ہو جاتا ہے، یونگ اسے ”صاف طور پر جانی پہچانی نہ ہونے“ کے باوجود Profound Alive قرار دیتا ہے۔

شعری تجربے سے گزرتے ہوئے قاری کے ذہن میں عمل اور رد عمل کا ایک طویل سلسلہ حرکت میں آتا ہے، فن اس لیے وجود میں نہیں آتا کہ لوگوں کو حقیقت کی حقیقت سے براہ راست اور قطعیت کے ساتھ آشنا کیا جائے یہ کام دوسرے علوم مثلاً فلسفہ اخلاقیات، سماجیات اور ثقافت کے لیے مخصوص ہے، فن کی ایک الگ نوعیت اور طریق کار ہے، یہ فرضیت کو خلق کرتا ہے اور فرضیت کی عدم قطعیت میں دلچسپی لینے کے عمل سے اپنا جواز حاصل کرتا ہے۔

ربا معنی، وہ شعری تجربے سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتا، جب اصل زندگی کا ہر وقوعہ تجربہ ہے اور ہر تجربہ معنی کا امکان رکھتا ہے، تو متن کے فرضی وقوعے کو تجربہ قرار دینا اور اسی نسبت سے معنی آفرینی کا عمل قابل فہم ہو جاتا ہے، اس لیے یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ شعری تجربے سے گزرنے والی قاری نفسیاتی اور ذہنی طور پر اس میں پیوست معنی کا غیر شعوری طور پر ادراک کرتا ہے۔ پریوں کی کہانی ہو، مٹھ، داستان یا افسانہ ہو، اس کی فرضیت

میں کھوجانے کے بعد لاشعوری طور پر (شعوری طور پر بھی) اس کے معنی کا احساس کرنا پس اندیشی کا حصہ ہو سکتا ہے، جو متخالف کرداروں کے تصادم میں خیر اور شر کی قوتوں کی رزم آرائی کے شعور کو پیدا کر سکتی ہے، اسی طرح شعرا اپنی فرضیت کے باوجود زندگی کی حقیقت کا ادراک جسے معنی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، کا راستہ ہموار کر سکتی ہے۔

متن میں تجربے اور معنی کی عمل آوری کو واضح کرنے کے لیے ذیل میں ولیم بلیک کی نظم Ah Sunflower کے رد تجزیے پیش کیے جاتے ہیں، پہلا تجزیہ کلر اور ہیرالڈ بلوم کا ہے، جو استخراج معنی کے حاوی ارادی عمل کا مظہر ہے اور شعری تجربے کی کلیت کی شناخت سے لا تعلق ہے اور دوسرا تجزیہ جو میں نے کیا ہے، شعری تجربے کی کلیت کی یافت و دید سے سروکار رکھتا ہے اور معنی کو ذیلی چیز قرار دے کر اس کی اپنی حیثیت کو متعین کرتا ہے۔
نظم یہ ہے:-

AH SUNFLOWER

Ah, Sunflower! weary of time,
who countest the steps of the sun;
seeking after that sweet golden clime,
where the traveller's journey is done;
where the youth pined away with desire
and the pale virgin shrouded in snow,
Arise from their graves, and aspire
where my sun-flower wishes to go!

تجزیہ - 1

ہیرالڈ بلوم نے لکھا ہے:

" Blake's dialectical thrust at asceticism is more than adroit. You do not surmount Nature by denying its prime claim of

sexuality. Instead you fall utterly into the
dull round of its cyclic aspirations "

The Visionary Company P. 42

بیرالد بلوم نے نظم کے شعری تجربے کی تعین کرنے کے بجائے بلیک کی شخصی
زندگی کے ایک پہلو یعنی اس کی تپید (Asceticism) کی نشان دہی کی ہے اور یوں نظم
کے معنی کو نشان زد کیا ہے اور اسے شاعر کے شخصی عقیدے سے منسوب کیا ہے۔ مزید وہ
فطرت کی جنسیت کو رد کرنے کے رویہ کو فطرت کے دائروں کی خواہشات میں گرفتار ہونے
کے عقیدے کے مترادف قرار دیتا ہے اور یوں نظم کو Content میں تبدیل کرتا ہے ظاہر
ہے یہ نظم سے معنی نچوڑنے کا غیر تنقیدی عمل ہے جو نظم کے اصلی تجربے کو نظر انداز کرنے کے
مترادف ہے۔

کمر نے بیرالد بلوم کے نظم کے معنی کے اس ادراک سے اتفاق کرتے ہوئے
rule of significance کا سہارا لیتے ہوئے اس کی
موضوعیت ہی کی نشاندہی کی ہے لکھتا ہے:

"Read the poem as expressing a significant
attitude to some problem concerning man
and / or his relation to the universe "

اس کے بعد سورج مکھی کے counting اور seeking کو اس کے

سورج کی جانب رجوع کرنے اور اسے "An instance of the human
aspirations." قرار دیا ہے اس کے بعد غروب آفتاب کو دنیوی وقت کے خاتمے کے

ساتھ ساتھ eternity of death سے تعبیر کیا ہے، نظم میں Convention of
thematic unity کا ذکر کرتے ہوئے وہ نظم کے حوالے سے نوجواں اور دوشیزہ کو
aspiration کی مثال اور بلوم کی تائید کرتے ہوئے نظم کے سیاق میں
repression of sexuality کی علامت قرار دیتا ہے۔

مظاہر ہے کلر کا تجزیاتی طریق کا رُجوشاعری کے convention کے حوالے سے معنی کے تعین پر زور دیتا ہے، ہوم کے طریق کار سے مختلف نہیں ہے۔ دونوں نقد و نظم کے استعاروں اور کنایوں سے اور زبان کے الگ الگ عناصر سے یا ان کو نظم کی کلیت سے مربوط کر کے اس کے معنی معانی کو نشان زد کرنے پر سارا زور صرف کرتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے ان کے تجزیے جزوی، لادے ہوئے اور مقصدی ہو کر رہ جاتے ہیں، یوں وہ نظم سے جزوی یا کلی طور پر معنی کی کسی کڑی کی نشاندہی پر اپنے تجزیاتی عمل کو شروع کرنے سے قبل ہی تمام کرتے ہیں، وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ نظم ناگزیر الفاظ کا مجموعہ ہے اور ہر لفظ اپنے تعلقات کی بنا پر اپنا ناگزیر حصہ ادا کرتا ہے، کلر نے الفاظ کی اس مخصوص کارکردگی سے بے اعتنائی برتی ہے، چنانچہ اس نے نظم میں ”آہ!“ ”سورج مکھی“، اس کی تجسیم، ”مسافر“ اور اس کے سفر، ”برف کے کفن“، ”نوجواں اور دوشیزہ کی تجسیم اور ان کے“ قبروں سے اٹھنے“ اور آخری مصرعے میں سورج مکھی سا بچہ ”میرا“ کی ترکیبوں، استعاروں اور ہمتی عناصر پر توجہ کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کی اور نظم کے تجربے کی تشکیل میں ان کے کردار کی تعین کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی ہے اور صرف معنی یا بی سے واسطہ رکھا ہے۔

تجزیہ ۲۔

نظم کا کردار ایک فرضی ماحول میں سورج مکھی کے ظاہر و باطن اور اس کی زندگی میں پیش آنے والے وقوعات کا مشاہدہ کرتا ہے، اس کا لہجہ متاسفانہ اور Intimate ہے، لیکن جذبات آلودہ نہیں، وہ سورج کو My sunflower کہہ کر اس سے انسیت اور قرب کے باوجود اسے ایک معروضی متلازمہ میں بدل دیتا ہے اور خود راوی کے رول پر اکتفا کرتا ہے وہ زیرک، صاحب نظر اور فطرت کا ادراک اس سے فطرت سے اس کی قربت اتنی Intimate ہے کہ وہ فطرت کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔

پہلے بند میں متکلم، سورج مکھی اور سورج کے کردار سامنے آتے ہیں، متکلم سورج مکھی کے بارے میں تاسف آمیز لہجے میں اطلاع دیتا ہے کہ وہ وقت کے گزراں سے عاجز

آگیا ہے Weary of time کے الفاظ سے اس کے وقت سے ٹگ آنے یا تکان کو محسوس کرنے کا پتہ دیتے ہیں یہ اس کی آرزو، انتہا اور کرب کا بھی اشارہ ہیں پھول وقت کے گزرنے یا نہ گزرنے سے تھک چکا ہے دوسرے مصرعے میں متکلم خبر دیتا ہے کہ پھول سو رنج کے قدموں کو گن رہا ہے یہ سورج کی آہستہ روی اور پھول اس کے لیے انتظار اور اشتیاق کا رمز ہے اس مصرعے میں سورج کی تجسیم کی گئی ہے اور اس کے محسوس ہونے کی مصوری کی گئی ہے تیسرے مصرعے میں سورج کا بھی اس ”دلاویز سنہری سرزمین“ کی آرزو کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے جہاں مسافر کا سفر اختتام پذیر ہوتا ہے مسافر کون ہے؟ نظم کے نمود پذیر تجربے سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ یا تو یہ کوئی مسافر ہے جس کی انگ entity ہے اور نظم کی ایک اور کڑی کا مظہر ہے یا خود سورج ہے جو مسافر ہے گویا یہ سورج کی تقلیدی تجسیم ہے اس کا سورج ہی ہونا قرین قیاس ہے کیونکہ پھول اسے قدم اٹھاتے ہوئے دیکھتا ہے اور اس کی منزل افق کی سنہری دنیا ہی ہے سورج کو مسافر کے روپ میں پیش کرتے ہوئے سفر کے متلازمات کے لیے فضا تیار ہو جاتی ہے اور سورج کے سفری ہونے کی مزید توثیق ہوتی ہے۔

اب دوسرا بند دیکھئے:

جس سرزمین کو سورج کی منزل قرار دیا گیا ہے وہ سورج کے لیے ”دلاویز سنہری سرزمین“ ہے یعنی حسین خوابوں کی سرزمین حارہ نکلے وہ واقعتاً سورج کے زوال کی نشانی ہے اس سے بھی زیادہ وہ غیر متوقع طور پر ایک آفت زدہ اور ستم دیدہ دنیا بن جاتی ہے اس دنیا میں نوجوان عاشق (The youth) اور اس کی معشوقہ جو زرد و شیزہ (The pale virgin) ہے اپنی اپنی قبروں میں مدفون ہیں عاشق اور معشوقہ کے الفاظ Capital letters میں ہیں تاکہ ان کی تخصیص بھی قائم ہو اور وہ عاشقوں اور معشوقوں کی نمایندگی بھی کر سکیں نوجوان عاشق کی کہانی یہ ہے کہ اس نے خواہش سے کڑھتے ہوئے موت کو گلے لگا لیا ہے لفظ ”خواہش“ (Desire) اس کے عشق کے جذباتی اور جنسی تقاضوں کا محرم

ہے اور Pined away کے الفاظ اس کے انتظار آرزو اور محرومی کا اشاریہ ہے 'Virgin کے ساتھ Pale کے سابقہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بھی اسی جذباتی 'ذہنی اور جسمانی کیفیت سے گزری ہے جو عاشق کا مقسوم تھا وہ برف کے کفن میں پٹی ہوئی ہے یعنی برف میں مدفون ہے لفظ "برف" موسموں کے تغیر و تبدل کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور انجم دے بے حسی اور رخ بستگی کا اشاریہ بھی ہے اور دو شیرہ کے عبرتناک انجام کے ایسے کا غماز بھی ہے۔

ان دو مصرعوں سے جہاں سورج مکھی کے خلد بد اماں خواب کی شکست ظاہر ہوتی ہے (کیونکہ موسم کی رنگینی جس کی توثیق گل آفتاب کی موجودگی سے ہوتی ہے زمستان کی برف میں بدل جاتی ہے اور برف کفن بن جاتی ہے) وہاں ان سے سورج مکھی کی اس آرزو کا بھی انہدام ہو جاتا ہے کہ وہ سورج کے ختم سفر پر اس سے واصل ہوگا۔

ان دو مصرعوں اور تیسرے مصرعے کے ان الفاظ Arise from their graves سے ایک محیر العقول ماورائی صورت حال ابھرتی ہے یعنی مدفون عاشق اور معشوقہ اپنی اپنی قبروں سے بے روک اٹھتے ہیں اور تعجب انگیزانہ طریقے سے اسی سرزمین میں جانے کی آرزو کرتے ہیں جہاں سورج مکھی جانے کا آرزو مند ہے۔ حالانکہ وہ اسی سرزمین میں دفن بھی ہیں اور وہیں زندہ بھی ہوتے ہیں۔

الغرض سورج مکھی بظہر نظر آنے والی جس شغفی اور حسین دنیا کی آرزو کرتا ہے یہ سوچ کر کہ وہاں اس کے دل کی مراد بر آئے گی یعنی اسے سورج کی قربت نصیب ہوگی وہ دراصل عاشق اور معشوق کا قبرستان ہے یعنی وہ معصوم آرزوؤں کا مدفن ہے اور مدفن بھی ایسا جو آرزو کرنے والوں کو ایک مستقل اذیت میں مبتلا رکھتا ہے لفظ arise کسی خاص وقت یا لمحے کا تعین نہ کرتے ہوئے آواگون کے فلسفے کے مطابق مرنے اور زندہ ہونے کے ایک ختم نہ ہونے والے چکر کو جنم دیتا ہے اس طرح سے آرزو مندی اور محرومی کی ایک متناقض چھویشن سامنے آتی ہے۔

نظم میں جو تہ نشیں طرز ہے اس سے متکلم کی شخصیت میں درد مندی اور تعلقی کے متناقض رویے اور پھول سے اس رویے کے منطبق ہونے کا ثبوت ملتا ہے اور تجربے کی ایک اور گرہ کھلتی ہے۔ وہ ایک تنہا پھول سے اپنی قبیضہ انگیزی کو ظاہر کرتے ہوئے اس کے ظاہر و باطن پر نظر رکھتا ہے لیکن پھول کے سنہری دلاویز سرزمین کے خواب دیکھنے کے عمل کو اس کی سادگی اور معصومیت سے محمول کرتا ہے وہ اپنے اس رویے کو My sunflower کہہ کر ظاہر کرتا ہے اس سے سورج مکھی سے اپنے دلی رشتے کی نزاکت اور اس کے انجام نا آشنا ہونے کے لیے کی آگہی کو مشکل کرتا ہے۔

یہ ہے نظم کی کہانی جو قاری کو حسیاتی طور پر involve کرتی ہے جہاں تک اس کے معنی کا تعلق ہے اس کا ادراک کرنے میں کوئی چیز لیکن فوری طور پر اس سے زیادہ متن کے تجربے کا تجربہ کرنا زیادہ اہم اور بر محل ہے معنی کا ادراک قاری کی نظر ذوق اور علم پر منحصر ہے اس ضمن میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ نظم صرف ایک یاد و معانی پر حاوی نہیں جیسا کہ ہیراند بلوم اور کلر کا خیال ہے یہ کثرت معنی سے معمور ہے یہ انسان کی اسی ازلی تدش کا اشارہ ہے جو اسے نادیدہ جہانوں تک رسائی حاصل کرنے خوب سے خوب تر کی جستجو کرنے خوابوں کو شرمندہ تعبیر کرنے اور جذباتی نفسیاتی اور جبلی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے گرم سفر رکھتی ہے لیکن اس کی ساری تگ و دو اضطراب خواب بنی اور Passion اسے انجام کار لا حاصلی کے دکھ میں مبتلا کرتی ہے۔ اتنا ہی نہیں یہ نظم انسان و وقت انسان اور فطرت اور انسان اور کائنات کے رشتوں ان کی آویزشوں ان کی معنویت اور عدم معنویت کے متضاد معانی پر بھی حاوی ہے سورج مکھی کے پھول کی عدم متی حیثیت خود اس کے کثیر المعنی ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ آخر میں ذیل کے اقتباس پر توجہ کیجئے جو میری کتاب ”اکتشافی تنقید کی شعریات“ سے مستخرج ہے اور جو متن میں معنی کے عمل کے بارے میں میرے نظریے پر دلالت کرتا ہے

”تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی یہ امکان خیز

تخیلی فضا جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے اس میں کردار و واقعہ کے عمل سے جو تجربہ ابھرتا ہے، وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگلیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔

ص ۶۸-۶۹

اقتباس ہذا کے پہلے ہی جملے یعنی ”تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی“ ہے میرے اس خیال کہ تخلیق کسی ایسے معنی جو مصنف سے منسوب ہو یا وجدانی ہو یا Content کے مماثل ہو سے کوئی سروکار نہیں رکھتا کی توضیح ہوتی ہے، کیونکہ جملہ ہذا میں لفظ ”معنی“ کو ”خیال“ کے مترادف (معنی یا خیال) کے طور پر برتا گیا ہے اور پھر ”ترسیلیت“ کے لفظ سے معنی کو مدعا یا موضوعیت کے مماثل گردانے کے ساتھ ساتھ معنی کے اس معنی جو فن کے وجودی الاصل ہونے کی نفی کرتا ہے، سے ہم آہنگی ظاہر ہوتی ہے۔

اس کے بعد اقتباس ہذا میں درج یہ جملے کہ ”یہ امکان خیز تخیلی فضا جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے، اس میں کردار و واقعہ کے عمل سے جو تجربہ ابھرتا ہے، وہ مختلف جہات میں سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگلیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے“ میرے سطور بالا میں درج میرے معروضات کی تائید کرتے ہیں، یعنی:

1۔ لسانی عمل کی اہمیت

2۔ لسانی عمل سے ایک امکان خیز تخیلی فضا کی تشکیل

3۔ تخیلی فضا میں کردار و واقعہ کا عمل

4۔ کردار و واقعہ کے عمل سے تجربے کا ابھرنے

5۔ تجربے کا مختلف جہات کی جانب سفر کرنا

6۔ تجربے کا تجسس و تحیر کو انگلیخت کرنا

7۔ تجربے کا جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرنا

یہ وہ نکات ہیں جو میرے اس موقف کے عین مطابق ہیں کہ شعری تجربہ جو لسانی
عمل کا زائیدہ ہے متن کی ناگزیر خاصیت اور اعتقاد ہے اور شعری تجربہ کی خاصیت یہ ہے
کہ قاری کی جمالیاتی حس کی تشفی کرتا ہے اور فکری طور پر معنی کے ادراک کو ممکن بناتا ہے۔۔

جہ جہ جہ جہ جہ

اردو

نئی تنقید

ایک نئی اخلاقیات کی ضرورت

نئی تنقید اب کافی پرانی ہو چکی ہے۔ ۱۹۱۰ء میں جب اسپنگارن نے یہ اصطلاح وضع کی اور آج جب یہ مضمون لکھ جا رہا ہے، ادب، سائنس، سماج اور سیاست کے میدان میں بڑے بڑے انقلاب برپا ہوئے۔ اقدار و افکار کے کتنے اسالیب مسترد ہوئے اور کتنی نئی صورتیں سامنے آئیں۔ سب کہتے ہیں کہ تبدیلی کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے۔ دس پانچ برس پرانی بات بھی صدیوں پرانی لگتی ہے۔ لیکن ایک نئی تنقید ہے کہ کسی طرح پرانی ہونے میں نہیں آتی۔ کچھ مجبوری عادت کی، کچھ برکت بے خبری کی۔ ہم اردو والوں نے اس مسئلے پر غور کرنے کی زحمت بھی نہیں کی کہ نئی تنقید کے نام سے فکر اور جمالیات کا جو نظام پہچانا جاتا ہے، کیا سبب ہے کہ پکی عمر کو پہنچنے کے بعد بھی تاحال نیا ہے۔ بچپنی کئی دہائیوں میں ادب کی تخلیق، تعبیر اور فہم کے بہت سے ضابطے مقرر کیے گئے۔ نفسیات، سماجیات، سیاسیات، فلسفہ، اسلوبیات اور لفظ و معنی کے وسائل سے متعلق بہت سے اصول ترتیب دیے گئے۔ بعض ضابطوں و اصولوں کو قبولیت ملی۔ بعض مسترد کر دیے گئے۔ ان اصولوں اور ضابطوں میں کچھ تاریخ کا حصہ سمجھے جاتے ہیں۔ کچھ ابھی تک ساتھ چلے آتے ہیں اور تنقید کے مختلف

دستانوں کو ان سے حرارت ملتی رہتی ہے۔ یہ بھی ہوا کہ بہت سے پرانے ضابطوں کو نئی شکلیں دی گئیں۔ اصولوں کی نئی تعبیریں کی گئیں تاکہ زندگی کے بدلتے ہوئے مطالبات اور حقیقت کی بدلتی ہوئی مہیتوں کا ساتھ دے سکیں۔ لیکن ایک نئی تنقید ہے کہ نہ تو پرانی ہوتی ہے نہ پرانے محور کو چھوڑتی ہے۔ اس کے محاورے، لہجے، محرکات اور ماخذ ضرور بدلے ہیں لیکن معیار، اقدار اور اخلاقیات کی بنیادیں جوں کی توں قائم ہیں۔

ہم اس واقعے کو بھی نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ۱۹۱۰ء میں اسپنگارن نے (کولمبیا یونیورسٹی میں ایک لیکچر کے دوران) یا جان کروورٹسمن نے ۱۹۴۱ء میں (اپنی کتاب The New Criticism میں) نئی تنقید کی اصطلاح کا استعمال ایک مبہم اشارے کے طور پر کیا تھا مقصد یہ تھا کہ اپنے تصورات کو تنقید کی مروجہ روایت سے الگ ادبی قدروں کے ایک نئے ترجمان کی صورت میں پیش کر سکیں۔ اس سلسلے میں یہ واقعہ بھی غور طلب ہے کہ ایسے کئی نقاد جنہیں نیا کہا گیا اس تحفے کو قبول کرتے ہوئے جھجکتے تھے۔

اس کا سبب یہ سمجھ میں آتا ہے کہ ایک تو نئی تنقید اپنی نوعیت کے لحاظ سے بہت نئی نہیں تھی۔ نہ ہی ان کے مقصد میں کوئی ایسا انوکھا پن تھا جو قدامت کو آئینہ دکھا سکے۔ دوسرے یہ کہ نئے نقادوں میں بھانت بھانت کا آدمی شامل تھا۔ ان کے میلانات ترجیسیں، مطالعے کا مواد اور اختصا ص کے میدان الگ الگ تھے۔ کسی کو کلاسیکیت اور تاریخ سے شغف تھا۔ کسی کو تہذیب اور معاشرتی زندگی کے نئے مظاہرے سے۔ کسی کو نفسیات سے۔ کسی کو لفظ و معنی کے مضمرات سے۔ رچرڈ زولیم، ایمپسن، ایلٹ اور آئیور وٹس کے سلسلے میں جان کروورٹسمن نے جو رویہ اختیار کیا وہ غیر مشروط قبولیت کا ہے۔ اسی طرح ایلن میٹ، بلیک مر اور میکنتھ بروکس نئی تنقید کی بو طبقا کو ایک حد تک تسلیم کرنے کے باوجود اپنے آپ کو نئے نقادوں کی جماعت کے حوالے سے پہچانے جانے کے طلب گار نہیں تھے۔

ہم جو پرانی باتوں کے نئے پن پر اس درجہ مضرب ہیں تو شاید اس لیے کہ وقت کے

ساتھ ہم نے اپنے تصور حقیقت میں تبدیلی کی ضرورت کا دیا احساس نہیں کیا جیسا کہ ہمیں کرنا چاہیے تھا۔ ہم نے نام نہاد نئی تنقید کے علم برداروں میں معایر اور مآخذ کے فرق و امتیاز پر بھی وہ توجہ نہیں دی جو دینی چاہیے تھی۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ آج بھی معاصر تنقید سے وابستہ رویوں کی منطق غیر معین ہے اور اس میدان میں قدم رکھتے ہی ہمارا پہلا تجربہ ایک مستقل بے یقینی انتشار اور ابتری کا ہوتا ہے۔ اس وقت میں کتابوں میں لکھی ہر بات اور نئی تنقید کی پیش کردہ ہر دلیل کو جھٹلانے کی کوشش نہیں کر رہا ہوں۔ یہ معرکہ میری بساط اور استعداد سے باہر ہے۔ نئی تنقید پر لکھی جانے والی کتابوں اور نئی تنقید کے حوالے سے ادبی تخلیقات کے مختلف تجزیوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور ملتی ہیں جنہیں ایک مسلمہ ضابطے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس ضابطے کی حیثیت مختلف انخیال نقادوں کے مشترک ادراک کی ہے یا ایک ایسی اساسی قدر کی جس پر مزاج اور میلان کی رنگارنگی کے باوجود بہت سے نئے نقاد متفق ہیں۔ مثلاً یہ کہ:

۱۔ تمام نئے نقاد ادب پاروں کے توجہ آمیز اور مرکز مطالعے یعنی Close Reading پر زور دیتے ہیں۔

۲۔ ان کی نظر میں ادب تخلیق کرنے والے کی شخصیت یا قاری پر کسی ادب پارے کے رد عمل کے بالمقابل اصل اہمیت ادب پارے کی اپنی حیثیت اور ساخت Structure کی ہوتی ہے۔

۳۔ تمام نئے نقادوں کے نزدیک معنی کا فیصلہ کن اور بنیادی وسیلہ لفظ ہے اور لفظوں کی ترتیب سے نمونہ پر ہونے والی ہیئت معنی کی اصل تنظیم۔

۴۔ یہ نقاد ادب پارے کو معروض کے طور پر برتتے ہیں۔ انہیں اس معروض کی پیدائش یا اس کے اثرات سے وابستہ مسائل غیر ادبی اور فروغی دکھائی دیتے ہیں۔

۵۔ مواد اور ہیئت کی ثنویت کے تمام نئے نقاد مخالف ہیں اور ادبی تخلیق کی وحدت کے تصور کو بہت عزیز رکھتے ہیں۔

۶۔ اس ضمن میں رچرڈز کی وضع کی ہوئی Pure Criticism کی اصطلاح نے نئے نقادوں کو بہت متاثر کیا ہے اس حد تک کہ تنقید کو زیادہ سے زیادہ خالص بنانے کی فکر میں وہ دوسری ہر فکر سے بے نیاز ہو گئے ہیں۔

ان امور کو ذہن میں رکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ نئے نقادوں کی اکثریت ادب کو سائنس کی سطح پر لے جانے کے درپے ہے۔ اس کے نزدیک جستجو کا معروض یعنی ادب پارہ اپنے شخصی رابطوں اور رشتوں سے اوپر اٹھ کر ایک نوع کی غیر شخصی اور اجتماعی جہت اختیار کر لیتا ہے۔ بہ ظاہر یہ حقیقت نئی تنقید کے بنیادی رویوں کی ضد دکھائی دیتی ہے۔ لیکن نئی تنقید میں اپنے معروض کے حدود میں رہتے ہوئے اس کے مفہوم تک رسائی کی جو بھی سرگرمی ملتی ہے اس کا مقصود یہی ایتقان ہے کہ ادب پارے کے معانی لکھنے والے کی ذاتی ملکیت نہیں ہوتے۔ چنانچہ ذاتیات کا عمل دخل یا ذاتی میلانات کی جستجو بھی یہاں تنقید کے بنیادی عمل کے دائرے سے یکسر خارج ہوتی ہے۔ اس ایتقان کے نتائج جس قدر دور رس ہونے چاہیے تھے نہیں ہوئے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ لفظی ساختہ ترقی اور اسو بیاتی تجربے نے نئی تنقید میں ایک اختصاصی آہنگ پیدا کر دیا۔ تحقیقی لفظ کے استعمال اور اس کے مختلف وسائل مثلاً استعارہ، ملامت اور تمثیل جو لفظ کو جذبہ انگیز بنانے میں مددگار ہوتے ہیں ان پر نئے نقاد کی نظر لکھنے والے کے سوانحی اور شخصی انسلوکات سے انکار کرنے کے باوجود کوئی وسیع تناظر اختیار نہیں کر سکی۔ یہاں تک کہ خیال اور جذبے کی یکجائی کا وہ تصور بھی جو نئی تنقید کی شریعت میں نمایاں مقام رکھتا ہے انسانی تجربے کی جہات سے وہ تعلق قائم نہ کر سکا جس کی توقع انسانی علوم سے کی جاتی ہے۔ اس توقع کا اطلاق میرا خیال ہے کہ تحقیقی اظہار کی مختلف ہیئتوں 'ادب' 'شاعری' 'مصورۃ' 'موسیقی' 'سنگ تراشی' 'رقص' پر سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ ایسا ہونا بھی چاہیے۔ لیکن واقعہ اس کے برعکس ہے۔ شاید اسی لئے نئی تنقید کی تعریف اور وضاحت ان خطوں پر کی گئی کہ:

۱۔ نئی تنقید عملی تنقید کی توسیع ہے۔

۲۔ نئی تنقید محدود معنوں میں نوکھ سکی بھی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ نئی تنقید رومانیت اور ادب میں شخصیت کے اظہار کو مسترد کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ نئی تنقید نے ادب کو تاریخ اور سوانح کے پھیر سے آزاد کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

۳۔ نئی تنقید کے سلسلے میں یہ دعویٰ بھی کیا گیا کہ اس نے ادب کے قاری کو ادب پڑھنے کے نئے آداب سکھائے ہیں۔ اس نے ہمیں تخلیقی لفظ کے معنی پر غور کرنے کی تربیت دی ہے اور ادب کے بنیادی مفہوم اور عمل پر توجہ کی راہ دکھائی ہے۔ اس نے ادب میں زبان کے رول زبان کی نوعیت اور اس کے مضمرات کا شعور عام کیا ہے۔

۴۔ نئے نقادوں کا خیال ہے کہ زبان چونکہ انسانی ضرورتوں کی پیداوار اور بجائے خود ایک سماجی مظہر Social Construct ہے اس لیے زبان کے تجزیے پر توجہ مرکوز کرنے کا مطلب ہے انسان کو اور اس کے تجربوں کو بھی بہتر طریقے سے سمجھنا۔

۵۔ آگہی اور جذبے کے انتشار سے بچنے کی یہ خواہش لاکھ مستحسن سہی 'مگر سچ تو یہ ہے کہ اسی کامرانی میں نئی تنقید کی کوتاہی اور محرومی بھی چھپی ہوئی ہے۔ مغرب میں اب نئی تنقید کے ضابطے کو ایک بے اثر اور طاقت سے عاری ضابطہ سمجھا جانے لگا ہے۔ اس کا سبب نئی تنقید کی طرف نہ تو کسی قسم کا نظریاتی تعصب ہے نہ یہ کہ نئی تنقید کی جگہ اب ادب کو پرکھنے اور سمجھنے کے جو رویے قدم جم رہے ہیں انہوں نے نئی تنقید کی بو طبقا کے جواب میں کوئی نئی بو طبقا دریافت کر لی ہے۔ دراصل نئی تنقید کے ایسے کاظم اور اس کی کامیابیوں ہی کی تہہ سے ہوا ہے۔ اس کی صاف وجہ ہے نئی تنقید کا عدم توازن اور اس کے اوصاف کا ایک رخ اپن۔ چنانچہ یہ واقعہ محض بے سبب نہیں کہ نئی تنقید کے کئی ترجمانوں نے لفظ اور اسلوب کے تجزیے سے رفتہ رفتہ اکتا کر ادبی تاریخ نویسی کا شغل اختیار کر لیا۔ مغرب میں جان کرورنسم، ایلن ٹیٹ اور کلنٹن بروکس کے یہاں تنقید سے ہٹ کر تاریخ پر توجہ نئی تنقید کے دائرہ کار اور عمل میں دھیرے دھیرے بڑھتی ہوئی اسی تا آسودگی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مغرب کی مثال اگر اس معاملے میں مطمئن کرنے سے قاصر ہو تو اپنے آس پاس نظر ڈال لینا بھی کافی ہوگا۔

یہ اعتراف ہر حلقے کی طرف سے کیا جاتا ہے کہ نئی حسیت کے عناصر میں تبدیلی کا عمل مستقلاً جاری ہے۔ پاکستان کا نیا ادب، ہندوستان کا نیا ادب، اردو ہی نہیں دوسری زبانوں کے واسطوں سے بھی، ہم تک جس نئے ذہنی اور جذباتی موسم کی خبر لایا ہے اس کی نوعیت افکار و جذبات کی پرانی فصوں سے مختلف نظر آتی ہے۔ تبدیلی کا یہ عمل کہیں دھیمّا ہے، کہیں پر جوش لیکن یہ امر مسلم ہے کہ منظر نامہ بدل رہا ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوچنا کہ ادب کے بارے میں ہمارے تصورات جوں کے توں رہیں گے فطرت اور زمانے کی منطق دونوں کے خلاف ہے۔ ہم اگر تاحال ساٹھ ستر برس پرانی، اور اردو کے حوالے سے بیس پچیس برس پرانی بحثوں میں الجھے ہوئے ہیں تو اس میں قصور صرف ہمارا ہے۔ سچے اور اچھے ادب کی قوت یہ ہوتی ہے کہ بشمول نقاد اپنے قاری کے ذہن میں ایک شریفانہ انکسار اور عاجزی کو جنم دیتا ہے۔ نقاد کا اپنی بعض رایوں پر اور ایقانات پر ثابت قدم رہنا برحق کہ وہ بہر حال عام قارئین کی بہ نسبت زیادہ تجربہ کار اور تربیت یافتہ ہوتا ہے، لیکن ادب سے زیادہ ادبی فیصلوں کی طاقت میں یقین، بقول شنیئے ایک سستی اور پیشہ وارانہ تھگی ہے اور اپنی فکری نیز تنقید کی استدالی قوت کے تئیں حد سے بڑھی ہوئی خوش گمانی کا حاصل۔ کچھ تو اس خوش گمانی نے اور کچھ اپنے فکری مآخذ اور میلانات کے عدم تناسب نے بیشتر نئے نقادوں سے ہمہ گیر کی کا وہ وصف چھین لیا ہے جسے کینٹس نے ایک مظہر Phenomenon سے تعبیر کیا تھا۔ تہذیب اور فن و ادب کے پیمانے سائنسی اصولوں کی طرح آئے دن منہدم نہیں ہوتے۔ بعض بنیادی ادبی قدروں کی ہمیشگی برحق۔ لیکن نئی تنقید اگر تمام وکمال یا کلاسیکیت کی تجدید کا بہانہ بن کر رہ جائے تو نقاد کی شخصیت اور نئی تنقید کی مابیت کے سلسلے میں بہت سے شکوک پیدا کرتی ہے۔ یہ بات بھی سو فیصدی درست ہے کہ نقد کے زاویے نظر بنیادیں جو بھی ہوں اسے فنکار کے عمل کی غایت اور فن کی جمالیاتی قدر کے منطقوں سے دور نہیں جانا چاہیے۔ لیکن اس عمل اور قدر سے ایسا شغف جو بصارت کو تنگ اور یک رنگ کر دے تنقید اور فن پارے کے تعلق کو دونوں کے بیچ کی دوری سے زیادہ مہلک اور معیوب بناتا ہے۔

نظریاتی مکاتب کی تقسیم سے قطع نظر تنقید کے پورے سرمائے کی خانہ بندی اصولی، تشریحی اور قانون سازی کی خدمت انجام دینے والی یا فیصلے صادر کرنے والی تنقید کے حساب سے کی جاسکتی ہے۔ مگر یہ رمز تو ہمیں تنقید کے معنم اول ارسطو نے بھی سمجھایا تھا کہ تنقید کا کام فن کے ان کمالات کی وضاحت ہے جو کسی سمجھدار قاری (Reasonable Reader) کے شعور میں انبساط کی ایک کیفیت کو جگاتے ہیں۔ نقاد Legislator نہیں ہوتا نہ ہی اس کا مقصد اپنی ذکاوت اور علمیت کی نمائش ہے۔ اس کا کام تو یہ ہے کہ ادب کو سمجھنے اور اس سے لطف لینے کے عمل میں قاری کی معاونت کرے نہ یہ کہ ہدایت کا رہنما بن جائے۔ تنقید نئی ہو یا پرانی اسے پڑھتے وقت اگر بہراذہن اصل ادب پڑے سے الگ نقاد کی ذہنی جستجو اور جودت سے مرعوب ہونے لگے تو تنقید پڑھنا اپنے آپ کو خراب کرنا ہے۔ جو تنقید ادب کے ذوق پر ضربیں لگاتی ہے اور خود کو ایک بے روح اور خشک سرگرمی کی صورت میں سامنے لاتی ہے۔ اسے ادبی تنقید کا نام دینا بھی غلط ہوگا۔ علمیت کے اپنے آداب ہوتے ہیں، لیکن ان میں فن کے آداب سے ہم آہنگی اسی وقت پیدا ہو سکتی ہے جب نقاد علمیت کے کمال کو جذبے اور حسیات کے زوال کا بہانہ نہ بنے دے۔ رارنس نے ادب کے حوالے سے علم و فضل کا جو مذاق اڑایا تھا تو اسی لیے کہ بیشتر صورتوں میں نقاد جذباتی شائستگی اور تہہ داری کی قیمت پر علم و فضل کا سودا کرتا ہے۔ ادب کا محسوس معیار یہ ہے بغیر یہ تہہ داری ہاتھ نہیں آتی اور محسوسات کا معاملہ یہ ہے کہ ان کی وادی میں قدم رکھتے ہی علمی فضیلت اور دلیل کی بار دہی کا تصور خود بخود زائل ہو جاتا ہے۔

بالفرض آپ علمی طعناں اور فقیہانہ شان رکھنے والی تنقید کو تنقید کی مناسب ترین صورت قرار دینے پر مصر بھی ہوں تو اسے نئی تنقید سمجھنے کا کیا جواز ہے؟ یہاں میں اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا کہ تنقید کے لیے نئی ہونے کی صفت کس حد تک ضروری ہے۔ کیا ہم تنقیدی اصول اور طریق کار کے ایسے زاویے مقرر نہیں کر سکتے جو نئے اور پرانے کی بحث سے آزاد ہوں اور دونوں پر اطلاق کی یکساں صلاحیت رکھتے ہوں؟ میرا خیال ہے کہ ایسا

ہو سکتا ہے اور ہو رہا ہے۔ لیکن اس کے لیے ہمیں ادب اور تخلیقی حسیت کی سرگرمی سے بھی نئے پن کی صفت کو منہا کرنا پڑے گا۔ نئی حسیت کی اساس اگر صرف زبان و بیان اور بدیع کے نئے شعور پر قائم ہوتی تو پھر اتنے نظریاتی جھگڑے ہی نہ کھڑے ہوتے۔ نئی حسیت نے بہر حال 'تاریخی اور معاشرتی' ذہنی اور جذباتی ماحول کے سیاق میں ہی اپنی پہچان بنائی ہے۔ اسی سیاق میں نئی جمالیات، نئی ذاتی اور اجتماعی اقدار اور نئی اخلاقیات کے مفہیم متعین ہوئے ہیں۔ اس اعتراف کے لیے نقد کا ماسی ہونا ضروری نہیں ہے کہ ادب کے مسائل آخری تجربے میں اخلاقی مسائل ہوتے ہیں۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ادب کی تخلیق میں زبان، بیان اور اسلوب کا انتخاب بھی ایک اخلاقی جہت رکھتا ہے جس پر نظر ڈالے بغیر ادب یا ادیب کے عمل کا مفہوم سمجھنے کی ہر کوشش ادھوری ہوگی۔

اس بات سے یہ نہ سمجھیے کہ میں ادبی تنقید کے تاریخی تصور کی وکالت کر رہا ہوں۔ تاریخی نقاد اور اسلوبیاتی نقاد دونوں سمتوں کے فرق کے باوجود اس معنی میں ایک دوسرے سے مماثل ہوتے ہیں کہ یہ دونوں بہ قول ورڈز ورٹھ متن کا قتل کرتے ہیں۔ (We murder to dissect) تاریخی نقاد متن کے قتل کے بجائے اس کی بالواسطہ تفتیش کا مرتکب ہوتا ہے۔ گویا کہ دونوں کے عمل میں مماثلت کی ایک صورت ان کی الگ الگ سرگرمیوں کے نتائج خود بخود پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی تنقید جس پر بیچ اخلاقیات کا متبہ کرتی ہے اس کی تکمیل سے تاریخی نقاد اور اسلوبیاتی نقاد دونوں معذور ہیں۔

ڈیوڈ ڈیشنر نے غلط نہیں کہا تھا کہ نئے نقاد فن پارے میں صناعی کے مطالعے پر مسلسل اصرار کے باعث ان تمام مضمرات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کا تعلق نئے ادب کی اخلاقیات سے ہے۔ ایلیٹ کے اس قول سے کہ دیانت دارانہ تنقید اور حساس تحسین آفرینی کا رخ شاعری کی طرف نہیں بلکہ شاعری کی طرف ہوتا ہے نئے نقادوں نے بہت ناقص مفہوم اخذ کیا ہے اور اس لیمونچوڑ رویے (Lemon Squeezing) کا شکار ہوئے ہیں جس پر ایمپسن کے حوالے سے ایلیٹ نے طنز کیا تھا۔ انہوں نے ایلیٹ کی بات بھد دی کہ

کسی عہد کے تہذیبی آلات و وسائل ہی اس کے تنقیدی زاویے کا تعین کرتے ہیں مغرب میں اس زاویہ کی دریافت پہلی جنگ عظیم کے بعد ہوئی۔ ہمارے یہاں اس دریافت کو پہچاننے اور سمجھنے میں لگ بھگ چالیس برس مزید صرف ہو گئے۔ ہمارے یہاں جدیدیت اور نئی حسیت کا چرچا اس وقت ہوا جب مغرب میں پوسٹ موڈ رنزم بھی ایک روایت بن چکی تھی۔ اسی طرح ہمارے نقادوں نے وضعیات یا Structuralism کے اسرار پر توجہ اس وقت دی جب مغربی تنقید Post-Structuralism کے عہد میں قدم رکھ چکی تھی۔ چنانچہ ہمارے نظام اوقات میں ”نئی حسیت“ کی طرح ”نئی تنقید“ بھی تاریخ اور وقت کے ایک ایسے تصور سے بندھی دکھائی دیتی ہے جو فرسودہ اور ازکار رفتہ ہے جسے نہ تو ہمارے زمانے کی تائید حاصل ہے نہ اس زندگی کی جو ادب اور اخلاقیات کے نئے امکان کی منتظر ہے اور جس پر اصرار کرتے وقت ایسا لگتا ہے کہ ہم اپنے حال کو بھی ماضی بنانے کے درپے ہیں۔

ادب کو نہ تو انسانی وجود سے لاتعلق کیا جاسکتا ہے اور نہ انسانی تنظیم سے نہ ہی یہ ممکن ہے کہ ادب کا مطالعہ کرنے والا انسانی معاشرہ کے عم سے بے نیاز ہو کر کسی فن پارے کی تعین قدر کر سکے۔ یہ اطلاع دہائیوں پہلے ’عسکری صاحب نے اردو والوں کو دی تھی کہ جمالیاتی قدر انسانی رابطوں اور انسلاکات کی نفی نہیں کرتی۔ چنانچہ فن برائے فن کا مطلب بھی وہ کچھ نہیں ہے جو اس تصور کے مخالفین کی سمجھ میں ساسکا ہے۔ عبرت یہ دیکھ رہی ہوتی ہے کہ ’عسکری صاحب نے برسوں پہلے جس منط فکری کی طرف ہماری توجہ منتقل کی تھی اسے ہموار اور سازگار زمین ملی بھی تو کہاں نئی تنقید میں! ہر انداز نظر کی آزمائش اس کا اظہار زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہو اس تصور حقیقت کے واسطے سے ہوتی ہے جو کسی فرد یا جماعت کا شناس نامہ بنتا ہے۔ تنقید پر بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ نئی تنقید کے ترجمانوں کا المیہ ان کے تصور حقیقت کا المیہ ہے۔ نئی تنقید کے مضمرات سے بحث کے بعد ایک سوچی سمجھی بے اطمینانی کے ساتھ جان کرورینسم نے جس Ontological Critic کا

خواب دیکھتا تھا وہ دراصل نام نہاد ”نئے نقادوں“ کے آدھے ادھورے تصور حقیقت کا جواب ہے۔ تنقید کے جو بھی مکاتب تاحال سامنے آئے ہیں فلسفیانہ، نفسیاتی، عمرانیاتی، سائنسی عملی اور اسلوبیاتی، ان سب کی بنیادی خامی اسی تصور حقیقت کی خامی ہے۔ ان تمام مکاتب سے وابستہ نقادوں کی نارسائی کو ان کے تصور حقیقت کی نارسائی کے آئینے میں دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ وضعیاتی تنقید و اصولی اساس اس تصور نے مہیا کی تھی کہ اس میں ادب پارے کی بدیت اور اس کے مواد کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی کوئی گنجائش نہیں۔ مگر پچھلی دہائی میں یہ طلسم دھیرے دھیرے ٹوٹا ہے۔ ایک نئے حلقے نے یہ آواز اٹھائی ہے کہ فن پارے کی وحدت میں اپنے تمام تر یقین کے باوجود Structuralism اور Deconstruction کے مویدین عملاً ادب سے ہر اس عنصر کا انقطاع کرتے رہے ہیں۔ جس پر انسانی علوم کی قدر و قیمت کا انحصار ہے۔ چنانچہ وضعیاتی تنقید کے منظر نامے پر نئی ضدیں سامنے آئی ہیں۔ مثال کے طور پر وضعیاتی کے بالمقابل تنقید کا مظہر یا قیاسی زاویہ ہے۔ Deconstruction کے مقابلے میں قاری کے رد عمل سے وابستہ تنقیدی زاویہ ہے۔ الفاظ کے مفہوم کی وضاحت کے مقابلے میں قاری نقاد کے دریافت کردہ مفہوم سے روٹنا ہونے والا زاویہ ہے۔ یہ اختلافات ادب پارے میں صرف ہونے والے الفاظ کے معنی میں اختلاف سے زیادہ اس امر پر مبنی ہیں کہ حقیقت کے مختلف اصول اور تنقیدی طریق کار کی مختلف حکمت عملیاں نقاد کے عمل میں کس طرح بار پاتی ہیں۔ اسی نقطے سے تنقید کے عمل میں نقاد کے ارادے کا عمل دخل شروع ہوتا ہے کیونکہ لفظوں کی کوئی بھی ترتیب نقاد کے لیے بامعنی بنتی ہے اس لیے ہے کہ نقاد اس میں کوئی نہ کوئی معنی دریافت کرنا چاہتا ہے۔ یہ معنی وجود میں کیونکر آتا ہے؟ ذہنی سرسری کی مختلف جہتوں سے اس کا ربط کیا ہے؟ فن پارے میں اس کی شکل کیا بن سکتی ہے؟ اس پر اصلاً اختیار کس کا ہے اور اس کی قدر و قیمت کے تعین کا راستہ کیا ہوگا؟ یہ تمام سوال نقاد کی نیت اور ارادے سے رشتہ رکھتے ہیں۔ یہی سوالات نقاد کی اخلاقیات اور اس کی معنویت Relevance کا تعین بھی کرتے

ہیں۔ ہر نقاد ان سوالوں کا جواب اپنی توفیق کے مطابق تلاش کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تلاش کے راستے یکساں نہیں ہوتے۔ چنانچہ تنقید کے مختلف مکاتب میں فرق اور امتیاز کے اسباب کی چھان بین دشوار نہیں ہے۔ نہ تو یہ اختلافات غیر فطری ہیں نہ ان کی بنیاد پر تلاش و تنقید کے مختلف راستوں میں کسی ایک کو قبول کرنا اور دوسرے کو مسترد کرنا ضروری ہے۔ اس معاملے میں نئی تنقید سے ہم جس جواب کے طالب ہوتے ہیں یہ ہے کہ اس نے جو راستے اختیار کیے ان کی گرفت میں حقیقت کے کون سے پہلو آ سکے ہیں اور وہ کون سے پہلو ہیں جو چھوٹ گئے۔ وضعیاتی تنقید جو ہمارے یہاں بہتوں کے نزدیک نئی تنقید کے مترادف کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سوال کا جواب دیتی بھی ہے تو ایک ایسی سطح پر جسے زیادہ سے زیادہ صرف اس کے تاخذ کی عمر کے حساب سے نیا کہا جاسکتا ہے۔

سرتر نے کہا تھا کہ کسی ادب پارے کو پڑھتے وقت ہم اپنے آپ کو ایک نئی دنیا میں پاتے ہیں۔ میں اسی طرح جیسے کہ کسی تھیمز میں (مثال کے طور پر) کسی ناول کا مطالعہ کرنا شعور کے ایک عالم روپ سے دوچار ہونا ہے۔ یہ رویہ ہمیں محض قاری نہیں رہنے دیتا ہمیں حقائق کی اس دنیا کا ناظر بھی بناتا ہے۔ جس تک ہماری رسائی اس ناول کے واسطے سے ہوتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ادب کا ہر مطالعہ تخیل کے ایک ایسے سفر سے مماثل ہے جس کے دوران ہم حقائق کی ہزار صورتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ان صورتوں کی تفہیم میں مختلف النوع وسائل سے کام لیتے ہیں۔ کوئی بندھا کا مقصد بندھا کا تصور اور اصول اس سفر کی تمام جہتوں کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ تنقید نہ تو قانون سازی ہے نہ کسی سیدھی سادی لسانی ترتیب کی مجر و تعبیر۔ تخیلی لفظ کے واسطے سے ہم جتنا کچھ دیکھ پاتے ہیں اس سے بہت زیادہ ہماری نگاہ سے اوچھل رہا جاتا ہے۔ تخیلی لفظ کے مفہوم کی کائنات بے حس ہوتی ہے اور غیر محدود۔ اس کے سلسلے میں قطعیت کا رویہ اختیار کرنا اپنے آپ کو فریب دینا ہے۔ وہ علم جو مجرد اصولوں، خیالوں اور رشتوں کی آگہی فراہم کرتا ہے بقول سرتر کھوکھلا علم ہے، کھوکھلے شعور کا زائیدہ پروردہ ادب کو سمجھنے کے لیے علم کی جو نوعیت درکار

ہوتی ہے وہ نقاد قاری اور اس کے مطالعے میں آنے والے متن کے خود مختار نہ عمل کو باہم مربوط کر کے اس علم کو تخیل کا ہمسفر بناتی ہے۔ ادب شناسی کے مظہر یا قی ضابطے فن پارے کے عمل اور اس کی ساخت کو قاری کے عام ادراک کی روشنی سے الگ نہیں سمجھتے۔ چنانچہ اختصاص اور فن پارے کی حرمت کا وہ تصور جسے نئی تنقید نے حرز جال بنا رکھا ہے ہمارے گرد و پیش کی دنیا میں متروک ہو چلا ہے۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ کوئی فن پارہ ایک بین العلومی میدان کی گرفت میں آنے بغیر اپنی تمام سطحوں اور جہتوں کے ساتھ ہمارے لیے بامعنی نہیں بنتا۔ ہر انسانی شعور اور آگہی اپنا بامعنی اظہار ایک وسیع اور پُر پیچ انسانی مظہر کے واسطے سے کرتی ہے۔ یہ مظہر تجربہ گاہوں کی چھوٹی سی دنیا کے دائرے میں نہیں سما سکتا۔ ہمارا عہد تخلیقی لفظ کے مفہوم مطالعے اور تفہیم کے سابقہ تصورات سے انتقدی انحراف کا عہد ہے۔ نئی تنقید اس اعتداف کے بغیر اپنے قیام اور استحکام کی کوششوں میں ناکام رہے گی۔ مغرب میں ادب اور ادبی تنقید کے Post-Structuralist میلانات انسانی کائنات کے ادراک کی ایک نئی منزل کا پتہ دیتے ہیں۔ اس میلان کے سیاسی مضمرات بھی ہیں اور شاید بہت سے نقاد انہی مضمرات کے پیش نظر اس میلان کو قبول کرنے سے جھجکتے ہیں۔ یہ واقعہ بھی معنی خیز ہے کہ ایسے تمام نقاد جو گرد و پیش کی دنیا کو اور تاریخ کو اور تجربوں کے رنگا رنگ مظاہر کو اپنی اختصاص آمیز سرگرمی پر سایہ ڈالنے کی اجازت نہیں دیتے بالعموم اپنی توجہ کا مرکز چھوٹی نظموں، کہانیوں یا اشعار کو بناتے ہیں۔ اس معاملے میں فن کی طہارت اور خود کفالت کا تصور جس شکل میں ہمارے یہاں رائج رہا ہے ناقص ہے اور ایک نئی اخلاقیات کا منتظر۔۔



ادبی ڈسکورس میں

حقیقت، زبان اور حقیقت

اردو تنقید کا

حقیقت کے سلسلے میں ہر بحث بالآخر تصورات اور حقیقت پر آ کر دم لیتی ہے۔ ایک کا سروکار چیز کی مابعد الطبیعیات سے ہے دوسرے کے لیے خارجی مشاہدے اور تجربے اور چیز سے اس مادی اور وجودی رشتے کی زیادہ اہمیت جو ایک خاص مہلت زماں اور رقبہ مکان میں واقع ہوتا ہے۔ چیز میں مادہ بنیادی جوہر کی حیثیت ضرور رکھتا ہے لیکن یہ ایسے حقائق کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو مجرد ہیں اور حواسی رد ہائے عمل کے طور پر ہمارے اندر مختلف النوع کیفیات کو جنم دیتے ہیں محض اشیاء و معروضات کا وجود ہی حقیقی نہیں ہوتا ہمارے محسوسات اور داخلی کیفیات بھی حقیقی ہوتی ہیں۔ یہ بحث بہت پرانی ہے کہ اشیاء و معروضات کا وجود ان کے آئیڈیاز سے علیحدہ ہے یا نہیں ہے یا یہ کہ کیا اشیاء و معروضات ہمارے ادراک سے آزاد کوئی وجود رکھتے ہیں؟ یہ سوال بھی کم اہم نہیں کہ کیا ادراک حقیقت اشیاء اور ان کے خاصوں Qualities پر اثر انداز ہوتا ہے یا راست طور پر چیزوں کو جاننے کے بجائے ان کے آئیڈیاز کی معرفت ہی ناراست طور پر ان کا عرفان حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ مختلف اشیاء و معروضات مختلف ذہنوں پر مختلف طور پر عیاں

ہوتے ہیں اسی نسبت سے ان کے اثرات میں بھی کبھی یکساں روی نہیں پائی جاتی۔ جب کہ حقیقت پسندوں کے نزدیک معروضات کی حیثیت آفاقی ہے اور وہ وہی ہیں جیسے دکھائی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے حقیقت ان تصورات کے عین عین ہے۔ ہر دو صورت میں عمل اور اک کی نوعیت خاص اہمیت رکھتی ہے۔ حقیقت ایک خارجی اور داخلی ہر دو تجربے میں آنے والی نمود بھی ہے اور مسلسل امکان بھی۔ تبدیلی جس کی جدلیاتی فطرت ہے۔ حقیقت کے اسی حرکی اور جدلی تصور میں اس کی تحقیق اور اس کے امکان مسلسل اور نمونے مسلسل کاراز بھی مضمر ہے۔ حقیقت کی یہی دو نوعیت ہے جو ہمیشہ ہمارے اور اکات و چیلنج بھی کرتی رہتی ہے اور سوچنے والے کے ذہن و شعور پر نئے نئے زاویے سے اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔

سو یہی ساختیات نے حقیقت کی متداول تعبیرات کو نہایت چیمبکنگ لفظوں میں اس اصرار کے ساتھ ضرب لگائی تھی کہ زبان سے باہر کسی سچ کا وجود نہیں ہے۔ ہماری دنیا زبان کی تشکیل کردہ ہے۔ کو یہ تمام موجودات و حقائق زبان ہی کے زائیدہ ہیں۔ ہمارا دیکھنا زبان کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔ اس طرح ہر چیز ایک لسانی یا متنی ساخت ہے۔ زبان حقیقت کو ریاکار نہیں کرتی اسے خلق کرتی ہے اسے ایک خاص شکل مہیا کرتی ہے۔ اسی لیے ساختیات میں سے نزدیک ساری کائنات ہی متنی ہے۔ معنی مصنف اور قاری دونوں کے اشتراک سے قائم ہوتے ہیں۔ روس بارتھ اور اس سے قبل پروپ کا بھی یہ کہنا تھا کہ کوئی لسانی فن پارہ اس کے مصنف کا خلق کردہ نہیں ہوتا بلکہ وہ عمل تخلیق سے قبل موجود گرامر یا تنقید کرنے والے نظام کا زائیدہ ہوتا ہے۔ چونکہ اس کا تعلق ایک نظام سے ہے پروپ اسے متون کی ایک عمومی خصوصیت یا تعامل کے طور پر دیکھتا ہے۔ اسی نظام کے تحت معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔ دوسرے غظوں میں مصنف زبان کا محض ایک میڈیم ہے۔ لسانی شہ پارے میں جو جذبے تجارب اور وارداتیں اظہار کی منطق سے گذرتی ہیں ان کا سرچشمہ مصنف کی داخلی سائیکی نہ ہو کر زبان ہے اور زبان کسی ذریعے کا نام نہیں ہے بلکہ خوفِ عمل ہے۔ جب کہ باختہن سائنس اور طبقاتی مفادات کے مظہر کے طور پر زبان کو سخت نہیں مانتا

اس کے نزدیک زبان ایک متحرک اور کثیرالتکید مظہر ہے جو اقتدار کی چولیس ہل دینے اور اندر سے ہر اس چیز کو تہ و بالا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جو طاقتور کہلاتی ہے۔

سائیر کے برخلاف باختن کے یہاں لانگ کے بجائے پیروں کی حیثیت مرکزی ہے کیونکہ زبان کو سیاق سے علیحدہ کر کے دیکھ ہی نہیں جاسکتا۔ زبان اصلاً Dialogic (ذو آوازی) ہے کیوں کہ سیاق کے بغیر متن کا تجزیہ ممکن ہی نہیں ہے۔ زبان اور الفاظ اپنی ترسیل کے دوران ہی دوسرے کے ساتھ معنی کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ سائیر کے برعکس باختن نشان Sign کو مستحکم اکائی نہیں مانتا بلکہ خاص سماجی سیاق میں اسے تکلم کے ایک عملی جزو سے تعبیر کرتا ہے۔ پیروں کو سمجھنے کی کوئی بھی کوشش مواقع یا صورت حالات اور اظہار کے دورانیے اور مہلت وقت پر نظر رکھے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی۔ باختن زبان کی مادی ہیئت پر اصرار کرتے ہوئے زبان کو سماجی، اقتصادی، سیاسی اور نظریاتی نظامات کے ساتھ مختص کر کے دیکھتا ہے اتنا ہی نہیں ڈسکورس کو بھی ٹھوس اور سماجی نظریاتی رابطے کے طور پر اخذ کرتا ہے جسے پس ساختیات کے تصوراتی نقشے میں کلیدی درجہ حاصل ہے۔ ساختیات کے عملی ارنم رد تشکیل میں خصوصاً ایک میدان کے طور پر یہ چیز مشترک نظر آتی ہے کہ معنی مقرر نہیں ہیں اور نہ مستحکم اور مستقل ہیں کوئی بھی شے نہ مکمل ہو سکتی ہے نہ صحیح اور نہ آخری۔ تاہم والوسینوف (غالباً باختن کا فرضی نام) اور باختن رد تشکیل کے برخلاف استعمال میں آنے والی زبان کو سماجی حالات کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ جس میں معنی کی حیثیت عارضی اور زمانی ہوتی ہے۔ والوسینوف کا بنیادی سروکار انسانیت سے تھا جب کہ باختن کی فکر کا محور ادب ہے۔

”مارکسزم اینڈ فلاسفی آف لنگویج“ (۱۹۲۹ء) میں والوسینوف نے سائیر کے زبان کی مجرد معروضیت کو خاص نشانہ بنایا ہے۔ وہ زبان کو ایک سماجی عملیے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ زبان اظہار ہے۔ جو لانگ کے کسی مجرد اور معروضی نظام سے برآمد نہیں ہوتی بلکہ اس کا ظہور ٹھوس سماجی میل جول اور ربط و ضبط کا نتیجہ ہے۔ جب سماجی سیاق سے مربوط کر کے

زبان پر غور کیا جاتا ہے تو وہ ایک تخلیقی اور مسلسل عملیے کے طور پر اپنی شناخت کراتی ہے۔ ایک اظہار دوسرے اظہار کا جواب بھی ہوتا ہے اور دوسرے اظہار کی پیش بندی بھی۔ یہ اظہارات سماجی مبادلے کے طور پر واقع ہوتے ہیں اور مختلف سماجی گروہوں کے مابین جدوجہد کے ایک میدان عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ جب ہم نے یہ تسلیم کر لیا بقول والو سینوف کہ نشان نہ تو مستقل ہوتا ہے اور نہ معین تو اس میں از خود تکثیر معنی کی جہت نمود پالیتی ہے۔

والو سینوف کے اس انسانی حقیقت پسندانہ نقطہ نظر کی روشنی میں باختن کے نظریہ ادب کے بعض پہلوؤں کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں عارضی اور خصوصی رشتوں کا ایک انوٹ ربط ہوتا ہے۔ یونانی رومان پاروں کی مثال کو سامنے رکھ کر وہ یہ واضح کرتا ہے کہ انیس Dialogic ذواذری کے زمرے میں رکھنا چاہیے۔ ان کے پلاٹ کا جائے وقوع کسی ایک مقام تک محدود نہ ہو کر مختلف جغرافیائی وحدتوں تک پھیلا ہوا ہے۔ ان میں انسانی زندگیوں بھی مختلف مقامات میں مختلف طور پر بسر کرتی ہوئی دکھائی گئی ہیں۔ باختن کے اس نظریے کا اطلاق ہماری داستانوں کے اس وسیع تر کینوس پر بخوبی کیا جاسکتا ہے جو بظاہر زمان سے ماری ہیں لیکن بہ باطن مکان کے متنوع سیاقات اور تہذیبی اور انسانی جذباتی سانچوں کی روشنی میں زمان کی فہم سے وہ بالا بھی نہیں ہیں۔ ہماری داستانوں میں جو تنوعات کا امتزاجی سلسلہ ہے وہ اپنے پھیلنے میں دنیا کی تمام داستانوں سے ہمہ تن پر مرنے والے ہیں۔ باختن اپنے اس نظریے کا اطلاق ناول کی صنف پر بھی کرتا ہے ناول میں اس قسم کی صورت کو وہ سماجی اور انفرادی ہر دو اعتبار سے ”غیر مختتم ہوتی ہوئی یعنی مسلسل تشکیل سے مزیں ہوتی“ کا نام دیتا ہے جس طرح دنیا اور اس کی اشیاء کے بارے میں باختن کا خیال ہے کہ حتمی اور قطعی کچھ نہیں ہے اسی طرح ادبی فن پاروں کو بھی وہ قطعی اور فیصلہ کن قرار نہیں دیتا۔ جو کچھ ہے وہ ہونے کی حالت میں ہے یعنی ہر چیز مستقبل کی سمت رواں ہے اور ہمیشہ رواں حالت میں رہے گی۔ اسی طرح حقیقت بھی رواں ہے اسے کسی آخری

نام سے موسوم نہیں کیا جاسکتا۔ گذشتگان کے ادب اور نئی سے نئی ادبی تصانیف کے خلق ہوتے رہنے کا راز بھی ادب کی اسی غیر اختتامی خصوصیت میں مضمر ہے۔

باختن نے Problems of Dostevsky's Poetics (دستو و سکی کی شعریات کے مسائل) میں کثیر الاصواتی ناول کے تصور کو ایک آوازی Monological متن پر ترجیح دی ہے۔ ایک آوازی متن ایک متجانس، ایک رنگ اور نسبتاً ایک یکساں رو منطق کا حامل ہوتا ہے۔ باختن دستور و سکی کے ناول کا خاص وصف اور امتیاز اس کے کثیر الاصواتی ڈسکورس کو گردانتا ہے جس کے باعث اس کا فن ہمیشہ ایک نئے تعارف کا احساس دلاتا ہے۔ ہر سطح پر حقیقت کا تقابل امکان افزا ہے اور باسیدگی جس کی فطرت ہے۔ کثیر الاصواتی متن میں جسے مین الانسانی بھی کہا گیا ہے ہر آواز کی اپنی قیمت ہوتی ہے۔ باختن یہ بھی کہتا ہے کہ ناول کا ڈسکورس شعری ڈسکورس ہوتا ہے، لیکن ارسطو سے لے کر موجودہ ادوار تک جس طرح شعریات کے تصور کو ضابطہ بند یا دفتری بنادیا گیا ہے اور جس طور پر اس کے تحت میں کئی قسم کے مفروضات قائم کر دیے گئے ہیں ان حدود میں اب اسے ناول کے فن پر پختہ نہیں کیا جاسکتا۔ ناول کو شعریات کی روشنی میں پڑھنے کے معنی ناول کے اصل فن سے روگردانی کے ہیں۔ ناول کی ثروت مندی اس کے بدیعیاقتی کردار یا مجازی نوعیت میں نہیں بلکہ زندگی کے ان مخصوص اور بوقلموں تجربات کی پیش کش میں مضمر ہے جن میں کثیر الاصواتی کے باعث کئی زبانوں کی جڑیں پیوست ہوتی ہیں۔ ناول کسی ایک شخص پر مبنی مکالمہ یا واحد کلامیہ نہیں ہوتا بلکہ مختلف طبقاتی کرداروں، جغرافیائی اور نسلی گروہوں کی آوازوں سے ترکیب پاتا ہے۔ اس طور پر باختن کے لفظوں میں 'سچ' کی کوئی ایک زبان نہیں بلکہ کئی زبانیں ہوتی ہیں۔

کثیر الاصواتی متن / ناول کے ضمن میں باختن کارنیوال کی زندگی کے تنوعات سے معمور سیاق کا بھی حوالہ دیتا ہے کہ کارنیوال میں ہم بغیر کسی خارجی یعنی سیاسی، اخلاقی یا مذہبی طاقت کے جبر سے پرے ایک آزاد فضا میں بنستے اور قہقہے لگاتے ہیں۔ کارنیوال کے

تماشہ بین اور جو کروغیہ جیسے کردار ہی ہنسی کے فاعل اور مفعول ہوتے ہیں۔ کیونکہ جو کچھ ہے کارنیوال کے حدود کے اندر ہے ان حدود سے باہر کوئی زندگی نہیں ہے۔ اسی آزاد فضا میں عجیب اختفت اور رقص اموت قسم کے ٹھیل دکھائے جاتے ہیں ان میں ڈراؤنے اور لرزادینے والے رتبوں سے جہاں مبہوت اور متحیر کر دیا جاتا ہے وہیں مسخرے مختلف طریقوں سے اپنی میت بگاڑتے اور بسروپا اور غیہ شائستہ حرکات انجام دیتے ہیں۔ ان حرکات کی انجام دہی میں ان کے مختلف جسمانی اعضا کا کردار اہم ہوتا ہے۔ کارنیوال کی مضحکہ متحیر اور آزاد فضا میں مسخرہوں کے ماسک نشاۃ الثانیہ کے ان ماسکوں سے قطعاً مختلف نوعیت رکھتے ہیں جن سے ریا کاری اور حیلہ سازی کی پردہ پوشی کا کام سیا جاتا تھا۔ جب کہ کارنیوالی ماسک کا مقصد ہنسی ٹھنسنے کو برانگیخت کرنا ہے۔ باوجود اس کے نشاۃ الثانیہ اور عہد وسطیٰ کے کارنیوال کی اس معنی میں اس کے نزدیک بڑی اہمیت تھی کہ اس نے ایک پرتکلف اور ضابطہ بند فلچر کے خلاف عوامیت کی راہیں بکھولیں۔ ایسی کئی مزاحیہ اصناف قائم ہوئیں جن میں عہد وسطیٰ کی دفتری جاگیر دارانہ اور کلیسائی مصنوعی سنجیدگی کا پہلو زیادہ نمایاں تھا۔ ہمیں یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ باختصن نے کارنیوالی قہقہہ زنی کا نظریہ عین اسائن کے دور حکومت میں ترتیب دیا تھا اور اسٹالین کا طرز زندگی اور دفتری ضابطہ بندی قہقہہ کی غمی کرتی تھی۔ قہقہہ زنی کو داخلی گھٹن کے اخراج کا نفسیاتی ذریعہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کارنیوال یا کوئی بھی فن لطف و انبساط کے حصول کی راہ میں حارج ہونے والی ہر ادارہ جاتی، اکادمیاتی اور دفتری جبر کے خلاف مدافعت اور مزاحمت کا کارنامہ مہم دیتا ہے۔ باختصن کی نظر میں فن اور زندگی کی حدیں جہاں ایک دوسرے سے ملتی ہیں وہیں عوامی اور کارنیوالی مزاح سے مملو کلچر بھی وجود پاتا ہے۔ زندگی بذات خود مختلف قماش کے ٹھیل کے مطابق تشکیل پاتی ہے جہاں اداکاروں اور ناظرین کے درمیان کوئی واضح تمیاز باقی نہیں رہتا۔ کارنیوال اس اپنائیت کے ساتھ ساری فضا پر محیط ہو جاتا ہے جیسے زندگی باہر نہیں صرف اسی احاطے میں ہے۔

باختم کے معنی میں کارنیوال میں جو یکجہایت Intimacy کا پہلو ہے ادب بھی اسی زمرے کی چیز ہے وہ ادب کو ایک متحرک سماجی منہ طے سے تعبیر کرتا ہے جس میں مختلف سماجی اور تاریخی صورت حالات میں مختلف طبقوں کے لیے مختلف معانی اور تعبیرات وضع کرنے اور مہیا کرنے کی استعداد ہے اور جس کی تاکید بالخصوص ادبی تخلیقات میں انبساط آگے اضافیت Jolly Relativity اور کارنیوالیت اور کثیر الاصواتیت Dialogism پر ہے۔

اس ضمن میں اسطوری مطالعات کی بھی خاص اہمیت ہے کہ اسطوری نظام بھی انسانی فکر و وجدان کا سیاق رکھتا ہے اور جس کے حوالے سے ہمیں مختلف تہذیبوں کے سرچشموں ان کی تشکیلات ان کی علامتی بنیادوں اور عقائد و توہمات کی عجیب الخفقت صورتوں کا علم ہوتا ہے۔ اساطیر فطرت سے وابستگی اور فطرت کی توثیق اور فطرت کی محکومی ہی کے مظہر نہیں ہیں مزاحمت اور مقاومت کے ان پہلوؤں سے بھی ہمیں روشناس کراتے ہیں جن سے سماج اور تہذیب کی علمی جستجوؤں کو ہمیشہ کوئی راہ میسر آئی ہے۔ اسطور کی تحریر نیزی اور ایک خاص ڈسپین کے باوجود ان کی آزاد روی اور غیر تحفظ پسندی میں بھی انسانی رابطوں اور رشتوں کے بے شمار رنگ دیکھے جاسکتے ہیں۔ اسطور انسانی ذہن کی ذخائر علامتی قوتوں کے ادارک و اظہار کا وہ پہلا مرحلہ تھا جس نے بظاہر انسانی رشتوں کے باطن میں شوریدہ سر ”دوسرے اس انسان کو باہر لا کھڑا کیا“ جو پردہ غیاب میں تھا اور اب تک جسے کوئی زبان نہیں ملی تھی۔ اسطور فطری انسان کا پوری آواز میں ادا کیا ہوا سچ ہے جس کے لیے حقیقت اور واقعہ کے مابین کوئی فصل نہ تھی نیز ہر ناممکن کے اندر کوئی نہ کوئی امکان بھی چھپا ہوتا ہے۔ حقیقت اسی امکان کی تجلی کا نام ہے۔

استعارہ تخلیقی زبان کا سب سے موثر ترین وسیلہ ہے اس لیے اس کے استعمال میں حقیقت کے متبادلات کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ایک موجود دنیا کے علاوہ کئی ایسی دوسری دنیاؤں سے بھی دو چار کرتا ہے جو معلوم کم نامعلوم زیادہ ہوتی ہیں۔ جن کی تحریر

خیزی ان کے حیط علم میں آنے کے باوجود برقرار رہتی ہے۔ رچرڈ روٹری نے لکھا ہے کہ وہ حقیقت یا صداقت جو تاریخ کی تاریخ واریت ہمیں دکھاتی ہے، ضروری نہیں کہ واقعی حقیقت یا صداقت ہو۔ ہمارے پاس زبان کے مدد کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے جو ہمیں حقیقت کا علم مہیا کر سکے لیکن اپنے مجازی کردار کے باعث زبان کو بھی شفاف وسیلہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ روٹری زبان کو ایک ایسا آلہ کار قرار دیتا ہے جس کے توسط سے ہم وہ حاصل کر لیتے ہیں جو حاصل کرنا چاہتے ہیں، ویسا زبان سے اظہار ہی نہیں اخفا کا کام لیا جاتا ہے۔ زبان کے پاس آئرنی ایک بڑا حربہ ہے جو حقیقت فہمی کے ضمن میں انسانی سائیکی کو بھی تذبذب اور تعیق میں رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہم تطابق اور تضاد کے تناؤ سے نکلنے کے لیے زبان کی طرف رجوع ہوتے ہیں اور یہ چاہتے ہیں کہ زبان حقیقت اور صداقت کے واسطے سے ہمیں روشناس کرے لیکن انسانی اظہار کے طریقوں میں ناراست طریقوں کا مدد زیادہ ہے۔ انٹرمیشن ٹیکنالوجی کے بے محابا فروغ کو دیکھتے ہوئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ زبان اور حقیقت کے مابین دوری زیادہ بڑھی ہے۔ باوریلار تو یہاں تک کہتا ہے کہ عصری زندگی ”کوڈ“ کی محکوم ہے، حیاتیات میں DNA کوڈ یا Sound Reproduction کے ڈیجٹل کوڈ یا کمپیوٹرنگن لوجی کے Binary Code وغیرہ کوڈ یہ یقین دلاتا ہے کہ باز تخلیق شے محض کوئی نقل کاپی نہیں ہے۔ کوڈ نے ہو بہو نقوش ثانی کو ممکن بنا کر اور یجنل اور نقل کے فرق ہی کو ختم کر دیا ہے۔ کوئی اور یجنل چیز اب اور یجنل نہیں رہی، وہ کوڈ ہے یا فارمولا۔ باوریلار کے لفظوں میں یہی Hyper Real ہے۔ جس کے تحت ایچ بی حقیقت ہے۔ ٹیکنالوجی کے ذریعے حقیقت کے جن تجربوں سے ہم دوچار ہیں وہ بھی بناوٹی ہیں۔ جیسے ٹیلی ویژن کے ذریعے گھر بیٹھے اشیا کی خریداری (گویا گھر نہیں بازار ہے) برقیاتی خرید کاری (موبائل یا انٹرنیٹ کے ذرائع سے کام لینا) وغیرہ۔ ہمارے صارفین سماج میں اشیا محض نشانات بن گئی ہیں۔ ٹی۔ وی اشتہارات اس کی بہترین مثال ہیں۔ ہم جو کچھ صرف یا Consume کرتے ہیں وہ اشیا نہیں ان کے محض

تنقید کا نیا منظر نامہ اور تھیوری

کسی بھی زندہ اور فعال زبان میں، جیسی کہ اردو ہے۔ کوئی بھی نیا ادبی رجحان یا رویہ ان اور تاریخ کے تعین کے ساتھ وجود میں نہیں آتا۔ آج جو نیا رجحان 'قدر یا رویہ ادب' میں اپنی جگہ بنا رہا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی جڑیں کسی سابقہ رجحان یا رویے میں پیوست ہوں دراصل زندہ زبانوں کی ثقافت ہو یا شعریات اندر سے بند اور جامد نہیں کھلی اور متحرک ہوتی ہے نئے اور پرانے کی آویزش و پیکار سے ان میں خود انظباطی اور ہم آہنگی کا جد لیاتی عمل برابر جاری و ساری رہتا ہے۔ سابقہ بنیادوں پر نئے معیار نئے رہتے ہیں اور سابقہ معیاروں کی باز آفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔ اگر غور کریں تو اسکی بنیادی وجہ یہ سامنے آتی ہے کہ زندگی 'زمانہ سیاست اور علوم و فنون کے تغیرات رفتار اور تیوروں کے سبب کسی بھی معاشرہ اور ثقافت میں اول تو اُبال اور تحریک پیدا ہوتا اور پھر اس اُبال اور تحریک کے سبب زندگی کے دوسرے شعبوں کی ہی طرح ادب میں بھی 'موضوعی و سانی اور فنی و جمالیاتی رویوں میں اوس تو مختلف Fluctuating Gaps یا Spaces نمایاں ہوتے ہیں اور پھر انہیں سیاست اور متحرک خدوں خالی جگہوں اور کھائیوں کے درمیان سے کوئی ایسا ادبی

رجحان‘ رویہ یا نظریہ وجود میں آتا ہے جسے ہم اپنی لسانی و ادبی روایات اور عصری تقاضوں اور قدروں کے تناظر میں کوئی نیا نام دیتے ہیں۔ سرسید تحریک‘ ترقی پسندی‘ جدیدیت اور مابعد جدیدیت اس کی مثالیں ہیں۔ لیکن چونکہ کسی بھی معاشرہ میں ادب کے اصول و نظریات‘ رویے اور اقدار۔ ادب کے اندر ادب کی رو سے ہی پروان چڑھتے ہیں اور برتے جاتے ہیں اس لیے ہر نیا ادبی رجحان یا رویہ کسی نہ کسی سابقہ ادبی رجحان یا رویہ سے ایک جدلیاتی رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ خواہ یہ رشتہ مزاحمت (Resistance) کا ہو یا مصالحت (Compromise) کا۔ افتراق کا ہو یا مماثلت کا۔ لہذا ادب کے فنی و فکری‘ لسانی و جمالیاتی امکانات کی توسیع کے لیے تازہ کار نظریات و رجحانات کو گلے لگانا اور لگاتے رہنا ضروری ہے لیکن یاد رہے کہ کسی بھی سابقہ نظریہ‘ تحریک یا رجحان کی عصری معنویت کے بارے میں سوالات تو کھڑے کئے جاسکتے ہیں لیکن انہیں بے معنی یا بھولا ہوا حافظہ قرار دے کر یکسر رد کرنا مناسب نہیں کیونکہ اس سے اور کچھ بھی نہیں تو ادب کا تاریخی تسلسل تو شکستہ ہوتا ہی ہے۔ اسی طرح اپنے ماحول معاشرہ اور اپنی ثقافت کی پرواہ کئے بغیر کسی بھی نئے ادبی تھیوری یا نظریے کو‘ تیار مال‘ کی طرح محض تقلیدی اور پیشہ وارانہ انداز میں اپنایا جائے تو اس سے ادب میں شعبہ بازی اور فیشن پرستی کو راہ ملتی ہے ہم نے آپ نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے حوالے سے اس کا خوب خوب نظارہ کیا ہے۔

اپنے ان معروضات کے بعد۔ ”اردو تنقید کا نیا منظر نامہ“ کے تعلق سے میں پہلی بات تو یہ کہنا چاہوں گا کہ۔ ”تنقید ادب کا دماغ ہے ایسا دماغ جو ذوق و مدد سے ادب کی تعین قدر کر کے ادب کے دیدہ امکانات کو مستحکم اور نادیدہ مضمرات کو منور کرتا ہے ظاہر ہے اس کے لیے تنقید کو ادب کی تفہیم و تعبیر اور تجزیہ و توضیح کے مرحلوں سے بھی گزرنا پڑتا ہے اس عمل کی انجام آوری کے لیے تنقید نگار اپنی لسانی و ادبی روایات اور معاشرتی و ثقافتی اقدار کے اندر رہتے ہوئے۔ مختلف عصری علوم اور نظریات (تھیوریز) سے بصیرتوں کا اکتساب بھی کرتا ہے۔ دراصل یہی وہ تازہ ترین بصیرتیں ہوتی ہیں جن سے کسی بھی زبان کی

تنقید میں نئی جہات کی کرنیں پھوٹی ہیں۔ تنقید کا نیا منظر نامہ ظہور پذیر ہوتا ہے اور تنقید کے نئے منظر نامے کے حوالے سے کہنے کی ضرورت نہیں کہ ادبی تخلیق ذات حیات اور کائنات کے حوالے سے جہاں حقائق اور تصورات کے مختلف انوع جہات کی نشاندہی یا تشکیل جدید کرتی ہے وہیں تنقید ان معلوم یا غیب مانوس (De Familiar) جہات کی طرفوں اور تہوں کو کھوں کر ادبی تخلیق کے اصل جوہر یعنی تخلیقی تجربے کے امکانات کو بے نقاب کرتی ہے اور اس طرح ادب کی ادبیت Literariness of Literature کا انکشاف ہوتا ہے۔ تنقید کے نئے منظر نامے کے حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بدلتے ہوئے ثقافتی حالات (Cultural Conditions) کے پیش نظر تنقید بھی اپنے طریق کار، رویہ اور دائرہ عمل میں رد و بدل اور ترمیم، اضافہ کر رہی ہے۔ لہذا تازہ ترین نظریات و تصورات (Theories) اور اپنے سانی ادبی اور قدری نظام کے پیش نظر تنقید فن پارے میں تخلیقی جوہر یا تجربے کی تخم ریزی (Dissemination) سے لے کر فن پارے کی تفہیم و تعبیر تک کے یہ جن نکات پر توجہ مرکوز کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ وہی تنقید کے نئے منظر نامے کا خاصہ ہے۔ لیکن تنقید کے نئے منظر نامے کے ساتھ ایک بہت بڑا مسئلہ مختلف اور متضاد تنقیدی نظریات کا، فور بھی ہے۔ اردو تنقید کے نئے منظر نامے میں ایک طرف تو ہمیشی، امتر، جی، سافیتی، مظہریاتی، رد تشکیل، تانیثی، بین الامتونی لسانیاتی قاری اساس، الکشافی تنقید جیسے تنقیدی تصورات کی یورش ہے وہیں دوسری جانب نوئی، جینٹ، پیری اینڈرسن اور ہیری ایگلنسن کی جانب سے مارکسی جمالیات کی نئی تعبیرات کے بعد ادب کی قدر بخشی کے ضمن میں مارکسی تنقید کی اہمیت میں تو اضافہ ہوا ہی تھا لیکن خاص طور پر ۱۱ ۹ کے بعد گلوبلائزیشن (Globalisation) اور کنزومرازم (Consumerism) کے حوالے سے عالمی پیمانے پر مارکسی تنقید کا غلبہ بڑھتا ہی جا رہا ہے۔ خود ما بعد جدید تصور ادب بھی مارکسی جمالیات کی صد فی صد نفی نہیں کرتا۔ تنقید کے جدید منظر نامے کا حصہ ان سبھی تنقیدی تصورات نے ادب کی تفہیم و تعبیر کے لیے متن، مصنف، قاری، معاشرہ، زبان اور

زندگی کے حوالے سے متعدد عنوانات قائم کئے ہیں مثلاً متن کی ساخت، متن کی قرات، متن کے تفاعل میں قاری کی شرکت، متن سے مصنف کا غیاب، متن کا دوسرے متن یا متون سے رشتہ، متن میں معاشرتی، ثقافتی اور مذہبی حوالے اور اکتسابات، معنی کی تشکیل یا رد تشکیل میں قاری کے حافظہ، مطالعہ، ذوق اور دیگر انسلالات کا حصہ۔ لفظ و معنی کا رشتہ، متن میں معنی کی توسیع و تحدید اور تجدید و التواء (Limitisation) متن میں زبان کا لسانی برتاؤ متن کی معنیاتی (Semantic) نحو یاتی (Syntactical) اور لفظیاتی (Verbal) جہتیں وغیرہ ظاہر ہے کہ ادب کی قدر بخشی سے متعلق یہ ڈھیر سارے نکات عام قارئین کو بوکھلاہٹ میں مبتلا کر سکتے ہیں اور اس بنا پر تنقید کو لسانی کھیل (Language Game) ادبی شعبہ بازی، علمی مشقت یا پھر فلسفیانہ دیدہ ریزی سمجھنے کی غلطی ہو سکتی ہے۔ لیکن واقعاً ایسا ہے نہیں۔ ان سارے نکات کو بہ یک وقت برتنا ممکن نہیں لہذا ہو یہ رہا ہے کہ ہر نقاد اپنی بساط بھر ہی ان میں سے چند ایک نکات پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور اکثر نکات سے سرسری گزرنے کا رویہ اختیار کرتا ہے۔

تنقید کے نئے منظر نامے میں تھیوری کی گونج کچھ زیادہ ہی سنائی دیتی ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ تنقید کے نئے منظر نامے کا مرکزی نقطہ تھیوری ہی ہے تو شاید غلط نہیں ہوگا۔ تھیوری کی اصطلاح کا استعمال اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے عام بلکہ پرانا ہو چکا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر وہاب اشرفی، حامدی کا شمیری اور عتیق اللہ سے لے کر بوالکلام قاسمی، نذیر احمد، ملک اور شافع قدوائی، ارتضیٰ کریم اور صغیر افرامیم تک نے اپنی تحریروں میں مابعد جدیدیت اور تھیوری کے حوالے سے جو معروضات پیش کئے ہیں ان سے اتنی بات تو واضح ہو ہی چکی ہے کہ تھیوری کا ادب کے ساتھ تعلق لسانیات کے حوالے سے قائم ہوتا ہے ادب بھی لسانی اظہار کی ایک صورت، ایک ڈسکورس (Discourse) ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ فرانسیسی ماہر لسانیات اور دانشور سوئزر Ferdinand De Saussure نے اپنی کتاب A Course in General Linguistic میں

جو نظریہ سامان پیش کیا اس کے زیر اثر مختلف و متنوع پرانے اور نئے نظریات زیادہ شد و مد کے ساتھ سامنے آئے۔ مثلاً پروپ اور لیوی اسٹراس کی ساختیات (Structuralism) رولاں بارتھ لاکاں اور فوکو کی پس ساختیات (Post-Structuralism) (De) ٹراک وریدا کی رد تشکیل (De Construction) رومن جیب اور شکلو و سکی کی جیت پسندی (Formalism) جو نا تھن کلر کا Concept of Common Sense و ولف گانگ آنز کی مظہریت (Phenomenology) ورجین وولف 'سامن و ابو و او اور ژولیا کر سٹیوا کی تائیسیت (Feminism) سے لے کر میری ایٹلٹن اور پیری اینڈرسن کی نو مار سیت (Neo Marxim) وغیرہ کے باہمی میل جول اور اثر و نفوذ کے نتیجے میں عالمی سطح پر انسان 'انسانی معاشرت اور ادب و ثقافت کی تمام تر سرگرمیوں کی تفہیم و تعبیر کا ایک تازہ کار آزاد فطری اور دانشورانہ رویہ (Intellectual Attitude) وجود میں آیا۔ ایک اعتبار سے اس رویے کا نام ہی تھیوری ہے۔ ادب کے حوالے سے تھیوری۔ مختلف علوم و فنون ' فکر و فلسفہ اور عصری حالات ' کیفیت کی بصیرتوں سے پیدا ہونے والی وہ 'قوت' (Power) ہے جو کسی بھی طرح کے متن یا متون کے داخلی اسرار ' مضمرات اور امتیازات کو سامنے لاتی ہے۔ اب چونکہ ادبی تحریر یا متن کا تعلق 'نفسیات' 'سیاسیات' 'مذہبیات' 'جنسیات' یا معاشیات کسی بھی پہلو سے ہو سکتا ہے اس لئے جب آج کی ادبی تنقید کسی ادبی تحریر یا متن کو ڈسکورس کے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کے نئے زاویے اور طریق کار بروئے کار لاتی ہے۔ تو الگ الگ تنقیدی رویوں اور زاویوں کی بنا پر آج کی تنقید کو الگ الگ نام بھی دیئے جاتے ہیں مثلاً 'ہیپتئی تنقید' 'ساختیاتی تنقید' 'قاری اساس تنقید' 'اسلوبیاتی تنقید' اور 'اکتشافی تنقید'۔ تنقید کی ان تمام شاخوں کی تفصیلی وضاحتیں اردو میں موجود ہیں اور تنقید کی ان تمام صورتوں کا مرکز اور مآخذ تھیوری ہی ہے۔ دراصل صارفینی تہذیب (Consumer Culture) کے سبب آج کا انسان ہر چیز کو نہ صرف 'نفع اور نقصان' (Profit & Loss) کی نظروں سے

دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے بلکہ بڑی تیزی سے آدمی Citizen کے بجائے Netizen بھی بننا چاہ رہا ہے اور اس صورت حال میں زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے ڈسکورس سامنے آ رہے ہیں ”تھیوری“ ان کی تمام طرفوں ’مبادلوں اور دوسرے پن (The other) کو کھونے سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش ایک ذریعہ ہے تاکہ آج کے انسان کو ایک روشن خیال اور منطقی راستہ مل سکے۔ اس ضمن میں ٹیری ایگلٹن نے اپنے ایک لیکچر The Significance of Theory میں کہا ہے کہ

”اس وقت انسان اور تمام انسانی علوم (Humenities) زبردست کرائس کے شکار ہیں اور انسان اور انسانی علوم کو اس کرائس سے نکالنے کے لیے تھیوری بے حد ضروری ہے کیونکہ تھیوری زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جہاں زندگی ہے وہاں تھیوری ہے اور سماجی زندگی کا ہر پہلو چونکہ ایک نظریاتی معنی و مفہوم Theoretical Meaning رکھتا ہے۔“

اس لیے ٹیری ایگلٹن نے یہ بھی کہا ہے کہ

"Just as all social life is theoretical, so all theory is real social life."

بیسویں صدی کی آخری دہائیوں تک آکر تھیوری نے ادب اور دیگر شعبہ ہائے زندگی سے وابستہ علوم اور ان کے انسلالات سے متعلق ہر طرح کے ڈسکورس روایات اور مفروضات کو زیر و زبر کر کے انسانی فہم عامہ (Common Senses) سوچ فکر اور تخلیقی رویوں کو جوئی سمیتیں اور طرفیں عطا کی ہیں اس کا اندازہ آج کے تخلیقی فنکاروں کے ہمہ جہت تخلیقی شعور سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اردو کے ایک چھوٹے سے منطق کشمیر میں ہی رفیق راز اور دیپک بدکی، پرپال سنگھ بیتاب، نور شاہ، شفق سوپوری، ترنم ریاض، فرید پریتی، عمر مجید، نذیر آزاد اور مشتاق مہدی جیسے شاعروں اور افسانہ نگاروں تک کے یہاں انسان اور انسانی بحران کے حوالے سے لسانی، فکری اور تخلیقی رویوں کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ کشمیر کی آج

فی اردو شاعری اور فکشن کے حوالے سے متعدد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ لیکن فی الوقت اس کا موقع نہیں پھر بھی ترنم ریاض کے افسانوی مجموعہ ابا بلیس لوٹ آئیں گی کے پیش لفظ کی ان چند ایک سطروں کے اندر جھانک کر دیکھئے۔ تھیوری کے اثر و نفوذ کا اندازہ ہو جائے گا۔

”انسان ازل سے اپنے گرد و پیش میں اپنی اہمیت کو سمجھنے کی سعی میں سرگرداں ہے اس سعی مسلسل کا سبب یہ ہے کہ وہ کائنات میں اپنے وجود کے جواز اور اس کے مفہوم کا متلاشی ہے۔“

اور پھر تخلیقی عمل کی نئی تہی کا اظہار ترنم ریاض کے ان جملوں میں زیادہ بھرپور انداز میں ہوا ہے۔

”میں تخلیقی عمل کو شاعری، موسیقی یا آرٹ تک ہی محصور نہیں دیکھ سکتی۔ مجھے احساس ہے کہ لکنا و جی کی بادشاہت قائم کرنے والا بل گینس بھی ایک تخلیق کار ہے جس کی پیمیتی ہوئی سلطنت نے دنیا کے ہر قلم کار کے تخلیقی عمل کو متاثر کیا ہے۔“

مشہور دانشور گاتری چٹورتی اسپٹیواک (SPIVAK) نے بھی امریکہ کے Mid Western Modern Language Association کی جانب سے شائع ہونے والی کتاب The Decolonialisation of Imagination میں شائع اپنے مقالے میں ادب اور ادب کے تخلیقی عمل کے حوالے سے کچھ ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں بلکہ مابعد جدید ثقافتی صورت حال اور اس کے تار و پود Tissues سے محسوس یا نامحسوس طور پر تخلیقی فنکاروں کے اندر پیدا ہونے والی اس بصیرت یا قوت کا مظہر ہے جسے تھیوری کہا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ تخلیقی ادب کے اس اجتہادی منظر نامے کے حوالے سے جو تنقید لکھی جائے گی اس کا منظر نامہ بھی غیر روایتی اور کسی حد تک غیر مانوس Defamiliar ہوگا۔ لیکن جیسا کہ میں گذشتہ اوراق میں کہیں کہ آیا ہوں حالیہ

کا سابقہ سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے لیکن مجھ سے پہلے گوپی چند نارنگ ساختیات پس ساختیات میں لکھ چکے ہیں کہ

”اردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب ”حالی کا مقدمہ“ شعر و شاعری ہے۔ یوں تو شعریات کا احساس پہلے سے موجود چلا آتا تھا لیکن اسے منضبط کرنے کی اولین کوشش حالی ہی نے کی۔ جس علمی شان اور روایت آگہی سے حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیل نو کی تھی ویسی توجہ نہ ترقی پسندوں نے اپنی تھیوری پر کی اور نہ جدیدیت پسندوں نے غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کی سطح پر دونوں کے تضادات اور عدم مطابقتوں کا شکار ہونے کی ایک وجہ تھیوری کی عدم تشکیل بھی تھی۔“

پروفیسر نارنگ کی رائے سے وہاب اشرفی اور ابوالکلام قاسمی بھی اتفاق کرتے ہیں۔ پھر بھی یہ سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ نظریات یا تھیوریز کی کثرت کے درمیان کون سا نظریہ اردو دشمنی کے اس دور میں اردو ادب کے لیے سب کے لیے قابل قبول یا تنقیدی ماڈل فراہم کرے گا۔ اسے طے کرنے میں شاید ابھی کچھ اور وقت لگے۔ لیکن اتنی بات تو کہی ہی جاسکتی ہے کہ تنقید کو ادب کا جائزہ اس قدری نظام کی رو سے لینا چاہیے جس میں ماضی کے اکتسابات کی روح بھی کارفرما ہو حال کی عنصری ترکیب بھی اور مستقبل کی تعمیری تخیل بھی۔ یہاں ولی کا یہ شعر یاد آ رہا ہے۔

راہ مضمون تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باب سخن

☆☆☆☆☆☆

نئی تنقید کے سنگھرش

اردو تنقید کا جدید مستقبل نامہ

اردو کے ممتاز شاعر و دانش ور علی سردار جعفری نے ایک بار کسی تقریر میں کہا تھا کہ ادب کی جمہوریت سائن کی جمہوریت سے بھی بڑی ہوتی ہے۔۔۔ میں سمجھتا ہوں کہ ادب کی تمام اصناف میں تنقید کا عمل سب سے بڑا جمہوری عمل ہوتا ہے لیکن اتنا ہی ذمہ داریوں اور سنگھرشوں سے بھرا ہوا۔ تنقید اب مدر سے کی قیل و قول اور مکتبی قسم کے فکر و خیال تک محدود نہیں رہی۔ تنقید اس کے علاوہ بہت کچھ ہو گئی ہے جیسے ادب بہت کچھ ہو گیا ہے۔ بہت پہلے مقدمہ شعر و شاعری میں حالی نے تنقید کا رشتہ معاشرے سے جوڑتے ہوئے کس قدر بنیادی اور تعمیری بحث کی تھی۔ بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ تنقید اپنے آپ کو کس طرح بدلتی ہے اس ضمن میں ٹی۔ ایس۔ ایبٹ کے یہ خیالات ملاحظہ ہوں۔

”موجودہ فن پارے خود ہی ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں جس میں کوئی نئی حقیقت فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتی ہے۔ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے۔ لیکن نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام

زندگی کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے موجود نظام میں تبدیلی پیدا ہو خواہ وہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ہر فن پارے کے رشتے تناسب اور اقدار پورے نظام میں نئے سرے سے ترتیب پالیتے ہیں۔“

حسن عسکری نے بھی اپنے ایک مضمون میں اچھی بات کہی تھی۔

”جو تنقید مدرسوں کا ایک کھیل ہے اور زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر خود اپنے آپ میں لگن رہتی ہے۔ اس سے آخر ہمیں کوئی مطلب نہیں ہے کیونکہ اس سے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہاں تو ہمیں صرف اس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور رکھتی ہے۔ ایسی تنقید چونکہ براہ راست تخلیقی سرگرمیوں کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس لیے اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو صرف واہ واہ ”سبحان اللہ“ کہہ کر تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین نہیں کر سکتی ہے۔ اگر سماج میں کوئی مربوط نظام اقدار باقی نہ رہا تو پھر تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی اہمیت کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔“

تعریفیں اور مثالیں اور بھی ہیں..... تجربات اور ترقی نے واضح کر دیا کہ اب

تنقید مکھی پہ مکھی نبھانے، مرعوب کن لفظیات اور اصطلاحات اور محض مغرب زدہ تھیوریوں پر

ہی بحث کرنے کا نام نہیں ہے.... بلکہ زندہ تخلیقی حقیقتوں کو سمجھنے و سمجھانے کے ساتھ ساتھ کمرانے، تعمیر و تشکیلی فضا ہموار کرنے، حال کو ماضی سے اندرونی رشتہ رکھتے ہوئے بھی الگ کرنے۔ تہذیب و ثقافت کی شناخت قائم کرنے اور زبان و ادب کی تخلیق کی فضا ساز گار کرنے اور جمود کو توڑنے کا کام بھی ہے... کل مد کروہ ایک مند برانہ و دانشورانہ عمل ہی نہیں بلکہ تہذیب و ثقافت اور معاشرت کے تئیں ایک جدوجہد اور سنگھرش کا تاریخی اور تہذیبی رول ادا کرتی ہے۔

میرا خیال ہے کہ جس طرح سماج میں جمہوریت کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح ادب میں تنقید کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر تنقید کا رشتہ صرف تخلیق تک محدود ہے اور نقد تخلیق کار کی تمام باتوں سے متنق ہے تو پھر تنقید کی کوئی خاص اہمیت نہیں اور نہ ہی ضرورت..... جب کہ تنقید کی ضرورت ہوتی ہے۔ تخلیق بنیادی حوالہ ضرور ہوتی ہے اور وہ تخلیق میں اختلاف و اتفاق کے عناصر اجاگر کرتی ہے لیکن اس کے ذریعہ دراصل وہ اپنے دور کے افکار و اقدار، احساس و شعور کی ایک منطقی ترتیب کے ذریعہ اپنے عہد کے حالات، مسائل وغیرہ کو بھی جانچتی پرکھتی ہے اور ان کو فکر و شعور کی ایک نئی شکل دے کر محض ادب کے ارتقاء ہی میں نہیں بلکہ انسان اور انسانیت، سماج اور معاشرت کے ارتقاء میں بھی اہم رول ادا کرتی ہے۔ آج تنقید جس بے سمتی کا شکار ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنے جمہوری اقدار اور ذمہ دارانہ سنگھرش سے کہیں بھٹک گئی ہے اس سے نہ صرف ادبی تخلیق بلکہ معاشرتی تخلیق بھی انتشار اور بھٹکاؤ کا شکار ہو گئی ہے۔

آج کی تنقید کی ایک مشکل یہ ہے کہ وہ صرف تنقید پڑھتی ہے۔ مغربی نقادوں کا ذکر کرتی ہے۔ طرح طرح کے فلسفیانہ الجھوٹے پیدا کرتی ہے۔ آج کی تخلیق سے اس کا رشتہ کم کم ہی رہ گیا ہے۔ تخلیقی ادب سے رشتہ کم ہونے یا ختم ہونے کی وجہ سے تخلیقی جمالیات کا شعور نہ نقد میں پیدا ہو سکا اور نہ وہ قارئین میں پیدا کر سکا.... لوگ اتفاق کم کریں گے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ تنقید.... تخلیق کی طرح ایک سماجی عمل ہے۔ وہ سماج اور معاشرہ

کے لیے بھی لکھی جاتی ہے اور تخلیق میں اسی کو تلاش کرتی ہے۔ کچھ نقاد محض زبان و بیانیہ حرف و غظ کی باتیں کر کے اور طرح طرح کی فلسفیانہ بے ربط موشگافیاں کر کے اور تنقید کو طرح طرح کے خانوں میں تقسیم کر کے آسان تنقید کو مشکل میں ڈال دیتے ہیں۔ میں خانہ بندی کے خلاف تو نہیں کہ علم کی مختلف شکلیں اور پرتیں ہوتی ہیں.... لیکن علم برائے علم یا ادب برائے ادب کا حامی نہیں اس لیے اگر میں اس کے پس پردہ الجھاؤں اور گمراہی کی شکل دیکھتا ہوں تو اس کے خلاف ضرور ہوں..... لیکن یہ اختلاف ہے مخالفت نہیں۔ میرا خیال ہے کہ معاملہ لسانیات کا ہو یا ساختیات وغیرہ کلا... کوئی بھی غظ فکر کے مربوط یا غیر مربوط نظام کے بغیر اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا۔ یہ نظام بظاہر تجریدی ہو سکتا ہے لیکن اس کے پس پردہ بھی عمرانیات، معاشیات وغیرہ کام کرتی رہتی ہے۔ اس لیے ان اصطلاحوں کی مخالفت تو نہیں ہونی چاہیے لیکن اس کی مشروطیت اور محدودیت پر کھلی بحث ضرور ہونی چاہیے جو ان دنوں جمہوری انداز سے نہیں ہو رہی ہے اور جو ہو رہی ہے وہ آپ کے سامنے ہے میں اسے دم اول گا نہیں... بس اتنا ہی کہوں گا کہ جو لوگ آج شعبہ تنقید میں بڑے اور وسیع تخلیقی ادب سے رشتہ توڑ کر صرف اپنی شہرت اور عظمت کی جنگ کر رہے ہیں ان سے میری ہمدردی ہی ہے کیونکہ وہ سمجھ نہیں پا رہے کہ آج کے نئے دولت مند معاشرہ میں.... نئے صارفی کلچر میں ادب کے لیے اور خاص طور پر تنقید کے لیے کتنی جگہ باقی رہ گئی ہے۔ آج ادب عوام سے کٹ کر صرف کتابوں تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ قارئین کی تعداد تشویشناک حد تک گھٹ گئی ہے۔ ادب و تنقید کے تئیں سنجیدگی اور سپردگی از کار رفتہ ہو گئی ہے۔ اس لیے میری شکایت ان نقادوں سے کم ہے کیونکہ یہ ایک بڑی مشینری کے چھوٹے پرزے ہیں۔ ان تہذیب فروشوں اور ادب کو خریدنے والوں سے زیادہ ہے جنہوں نے اپنے تجارتی ہوس کے لیے ہمارے لسانی کلچر، تہذیب، ادب اور رنگ و رنگ ثقافت کو بہت پیچھے ڈھکیل دیا ہے۔ ان عالمی سازشوں اور ہوس پرستوں کو سمجھنے اور ان سے سنہریش کرنے کے بجائے... اس کے برعکس صرف اپنی شخصیت اور امانیت کا ڈنکا پیٹنا۔ تعریف و توصیف

سے کاغذ سیاہ کرنا۔ غلامانہ ذہنیت کو فروغ دینا اس دور کی تنقید کی گمراہی اور سیاہی کو ظاہر کرتی ہے ایسی ایسی تنقید لکھی جا رہی ہے جو بقول جمیل جاہلی۔

”ان تحریروں سے کھٹی ڈکاروں کی بو آتی ہے جیسے سڑے ہوئے گوشت کی
باؤلی ہنڈیا پک رہی ہو۔“

اسی طرح ہندی کے ایک شاعر نے ہندی تنقید سے بیزار ہو کر کہا تھا:-

”میری جنگ.... ہندی کی کچی آلو چنہ سے نہیں ہے۔ اب بحث
اقتدار سے ہوگی۔ سے کھڑا ہے اب نقادوں کو طے کرنا ہے کہ وہ اس
نئے اقتدار سے کس حد تک لڑنے کو تیار ہیں۔“

باقر مہدی جیسے جیلے اور بانے نقاد نے بھی کبھی بے باکانہ طور پر کہا تھا....

”اقتدار کی کشمکش ادبی دنیا میں ایک محرک بن جاتی ہے۔ چاقو کے
نکراؤ سے چنگاری جنمیتی ہے اور ایک طرف یہ کشمکش سوہان روح
بن جاتی ہے تو دوسری طرف اس کی توجہ سے ادبی تخلیقات میں جان
بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے اقتدار کی کشمکش سے نجات حاصل
کرنا تخلیق کے دائرے سے نکل کر نروان کی طرف پہلا قدم ہوگا۔“

افسوس تو یہ ہے کہ ان دنوں اردو کے کچھ نقاد اقتدار کے حوالے سے ہی اپنے آپ کو مقتدر اور
مفتخر محسوس کرنے لگے ہیں۔ صاحب اقتدار ہونے کے ناتے سے ادیبوں و نقادوں کی
ہمت افزائی کرنے کے بجائے ان کا غلط استعمال بلکہ استحصال کرنے میں مصروف ہیں۔
دوسری طرف کمزور نام نہاد لیکن دولت مند افسر یا تاجر شاعروں کو راتوں رات عظیم شاعر
بنانے اور بڑے بڑے انعامات سے نوازنے کے عمل سے تنقید کی عظمت اور تقدس کو جو
ضرب پہنچاتے ہیں وہ اب کوئی پوشیدہ چیز نہیں رہ گئی ہے۔ تنقید کا یہ ایک افسوس ناک اور
غیر ذمہ دارانہ عمل ہے جسے کئی بڑے نقاد انجام دے رہے ہیں۔ حالانکہ ایسی تنقید کے
بارے میں والتر بین جیمسن نے کہا ہے:-

”ایسی تنقید نہ تخلیق کی مدد کرتی ہے اور نہ تخلیق کار کی۔ خود نقد کی تنقیدی

شناخت شک کے دائرے میں آچکی ہے۔“

میں ان چھوٹی اور معمولی باتوں کا ذکر نہیں کرنا چاہتا لیکن کیا کروں کہ میں ان چھوٹی حرکتوں کو بھی اس بڑی سازش سے الگ کر کے دیکھ نہیں پاتا۔ اردو تنقید کو آج میں اس سازش کا شکار پاتا ہوں۔ تخلیقی ادب تو لکھا جا رہا ہے لیکن سب محسوس کر رہے ہیں کہ اچھے تنقیدی مضامین کی کمی ہے اور عمدہ، سنجیدہ اور معتدل تنقید کا تو فقدان ہی نہیں، بحران سا ہے۔ اکثر نئے نقاد جن میں یونیورسٹی کے پروفیسرز زیادہ ہیں چنی سادھے بیٹھے ہیں اگرچہ اس خاموشی میں ان کی شرافت اور غیر جانب داریت کا دخل ہو سکتا ہے لیکن اس سے ہو یہ رہا ہے کہ وہی پرانے اور لڑا کو نقد جو آج سے پچیس تیس سال قبل لڑائی لڑ رہے تھے آج برہنہ ہو کر دنفل میں اتر کر اپنے وجود کی لڑائی لڑ رہے ہیں جس سے صورت حال کچھ یوں ہو گئی ہے کہ اقدار و افکار کے سنگھرش نے افراد اور ذاتیات کے سنگھرش کا روپ لے لیا ہے۔ اس گھسمان نے ادبی تخلیق کو گرم کر دیا ہے۔ یہی بڑی سازش ہے جو کسی بھی معاشرے کے لیے لمحہ فکریہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب وقتی ہے، لمحاتی ہے۔ کچھ لوگ تو یہ دلیل بھی پیش کرتے ہیں کہ زندہ ادب اور زندہ ادیبوں کے درمیان ہی اتھل پتھل ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سچ ہو لیکن ہم سب جانتے ہیں کہ مکالمہ اور مجادلہ میں فرق ہوتا ہے۔۔۔۔۔ اس لیے یہ بات غور طلب ہے کہ کسی بھی زبان و ادب سے مثبت و صحت مند قدروں کی پوشیدگی کا مطلب ہے اس کے لسانی و ادبی معاشرہ سے اس شعور و احساس کی پوشیدگی ہے جو ادب کے ارتقا کے لیے ہی نہیں بلکہ معاشرہ کے ارتقا کے لیے بھی ضروری ہوا کرتا ہے۔ افسوس کہ محدود و مستعار و ژن رکھنے والے نقد اس خطرناک صورت حال پر توجہ دینے کو تیار نہیں۔۔۔ اس کے ملزم وہ تو ہیں ہی جو بلا وجہ کی چیخ و پکار میں مصروف ہیں۔ وہ بھی جو خاموش تماشائی ہیں۔ کسی بھی معمولی کتاب پر مدتوں بحث جاری رکھنا۔ کسی ایک غیر اہم ناول کو اردو کا ایک بڑا اور غیر معمولی ناول قرار دینا۔۔۔۔۔ ایک دوسرے کو نیچا دکھانا، اوچھے وار کرنا صرف ذاتی

یا لکھتی عمل نہیں ہوتا بلکہ تہذیب نقد ادب کے زوال کو بھی اچاگر کرتا ہے..... اس سے یہ ہو رہا ہے کہ ہمارے نئے لکھنے والے جو کہانیاں لکھ رہے ہیں شاعری کر رہے ہیں۔ ان پر کوئی گفتگو کرنے کو تیار نہیں۔ آج کا تخلیقی ادب بڑی طرح متاثر ہو رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہو رہا ہے کہ وہ تنقید جو صرف ادبی محکمہ نہیں کرتی بلکہ اپنے علم و شعور اور اک و آگہی کے ذریعہ انسانی معاشرہ کو بھی فیڈ (Feed) کرتی ہے کیونکہ ایک سچی و پختہ تنقید میں صرف خیال نہیں ہوتا بلکہ مکتبی و نصابی قسم کی پڑتال نہیں ہوتی بلکہ ادب میں نئے معاشرتی حقائق اور نئے جمالیاتی اقدار کی تلاش بھی ہوتی ہے اور اس کی نشوونما میں معاون اور مددگار بھی۔

تنقید تخلیق اور تخلیق کار کے ذریعہ زمانہ کی شناخت بھی کرتی ہے اور بالواسطہ زمانہ کی رفتار و دانش کو بھی آگے بڑھاتی ہے اور جہاں یہ سب نہیں ہوتا وہاں صرف ادب کی ہی نہیں ادبی سماج کی رفتار بھی تھم سی جاتی ہے جو بہت نقصان دہ ہوتی ہے جیسا کہ ان دنوں اردو تنقید میں ہو گیا ہے کہ مکتا ہے کہ اس وقت اردو ادب میں کچھ لکھا ہی نہیں جا رہا ہے۔ جب کہ اچھے اچھے ناول لکھے گئے ہیں۔ شاعری بھی ہو رہی ہے۔ اپنے ڈھنگ کے افسانے بھی لکھے جا رہے ہیں۔ نئے ادیب اسی دھوکے میں زد و ماحول میں خون جلا، تخلیق ادب میں مصروف ہیں۔ زندگی کے بد، بد، تہذیب و ادب کے نئے پڑاؤ، تاریخ اور معاشرہ سے نئے مکالمے کرنے میں مصروف ہیں۔ ان کی تخلیقات میں جو نئی سمجھ اور نئی سنجیدگی و آہستگی نظر آ رہی ہے یا اسے غور اور ہمدردی سے سمجھنے کی ضرورت نہیں۔ نئے تخلیقی متبادلات کے بجائے نئے تنقیدی مجاہدات پر گفتگو ہو رہی ہے نئے تصورات پر بحث ہو رہی ہے۔ خیر یہ گفتگو ہو۔ لیکن نئی معاشرت اور نئی ثقافت اور ان دونوں کی آمیزش سے جو نئی تہذیب کی تشکیل ہو رہی ہے اس پر گفتگو کیوں نہیں۔۔۔ پروفیسر شمیم حنفی کا خیال ہے کہ۔

”انسانی تجربے کے اظہار کا دائرہ چاہے جتنا بھی پھیل جائے تاریخ

تہذیب کے عمل و خل سے پوری طرح اس کا آزاد اور ایگ ہو جانا

ممکن نہیں۔۔۔“

نئی تحریر اور نئی تہذیب پر گفتگو کا نہ ہونا کس قدر گھاتک ہے اس کا اندازہ ہم ابھی نہیں لگا پا رہے ہیں۔ یہ مسئلہ صرف آج کے ادیبوں و شاعروں کی شناخت تک محدود نہیں بلکہ آج کی تہذیب اور سماج سے بیگانگی کو بھی ظاہر کرتا ہے جو صرف ہمارے معاشرہ کو ہی نہیں پورے عالم انسانیت کو خطرناک راستوں پر لے جاتا ہے۔ ہندی زبان میں تنقید کو آلوچنا کہتے ہیں جس کا مطلب ہے آتم لوچنہ.... یعنی اپنے آپ کو دیکھنا۔ یہاں دیکھنے سے مراد محض اپنے آپ کو دیکھنا نہیں ہے بلکہ کھلی آنکھوں اور روشن خیالوں سے انسان اور انسانی معاشرہ کو دیکھنا ہے اور تنقید کی چشم بینا صرف دیکھتی ہی نہیں بلکہ دکھاتی بھی ہے اور ایک طرح سے وہ سماج کی تنقید سے بھی جڑ جاتی ہے۔ اس لیے سماج کے سنگھرش کو سمجھے بغیر آپ ادب اور تنقید کے سنگھرش کو سمجھ ہی نہیں سکتے۔ ان دونوں صورتوں کے تال میل سے ہی تنقید میں ایک منزل یہ بھی آتی ہے جب ادیب کے سنگھرش اور سماج کے سنگھرش کی دوئی سے وحدت کی دھارا میں پھوٹنے لگتی ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ تنقید کے سنگھرش کے بغیر ادب ایک سجاوٹ یا بکا و مال کی چیز ہو کر رہ جاتا ہے۔ تہذیب نقد یا شعور نقد کے بغیر آپ اضطراب یا احتجاج کا کوئی قدم نہیں اٹھا سکتے۔ جہاں اٹھے گا وہاں صرف انتقام ہوگا استقلال نہیں۔ جیسا کہ ان دنوں ہو گیا ہے۔ تنقید کو مختلف چکروں میں پھنسا دینا یا تنقید کے خاتمہ کا اعلان کر دینا دراصل وہ سازش اور منصوبہ ہے جو ادب اور تنقید دونوں سے قارئین کو الگ کر دیتا ہے۔ ان دنوں تنقید کی نئی نئی اصطلاحیں اور نئے نئے الجھاوے ایسی ہی تقطیع کا کام کر رہے ہیں۔ حیرت ہے کہ وابستگی پر یقین رکھنے والی ترقی پسند تنقید بھی ان حالات میں خاموش سی ہے اور جو ہے وہ اتنی اکادمک اور کلاسک ہو گئی ہے جتنی کہ نہیں ہونی چاہیے۔ جدید تنقید بھی خاموش... لیکن ادب تو پھر بھی لکھا جا رہا ہے۔ سچ پوچھئے تو ضرورت اس بات کی ہے کہ تنقید کو اکادمک سانچوں سے نکال کر تہذیب و ثقافت اور معاشرت کے راستوں پر لایا جائے۔ یہ معروضی عمل نہ صرف جدید عالم کاری کی تفہیم میں معاون ہوگا بلکہ اس کا جواب بھی ہوگا.... یہاں لانے سے مراد براہ راست سیاست اور

ساج نہیں ہے بلکہ اس فکر و فن سے ہے جو انسانی اور سماجی جمالیات کے سانچے سے پھوٹتا ہے کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ جمالیات کا کوئی بھی تصور انسانی کیف و کم اور معاشرتی چیخ و خم سے الگ نہیں ہوتا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی تنقید نئی سماجیات اور جمالیات پر بحث کرے اور صرف بحث ہی نہیں کرے بلکہ نئی تخلیق میں ان کی تلاش بھی کرے اور تعین قدر کی تازہ کاری میں مصروف رہے۔ کیونکہ نقد صرف ادبی مشیر نہیں ہوتا بلکہ ایک دانشور بھی ہوتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ وہ ادب کی داخلی قدروں کے ساتھ ساتھ بے دخل قدروں کو بھی سمجھے اور اسے داخل کرے کیونکہ ادب انسانی فکر و خیال، نظریہ، جہاں کا ہی فنکارانہ نیز دانشورانہ ذریعہ اظہار ہے اسی لیے ہندی کے ممتاز ادیب و ناقد نامور سنگھ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”تنقید اپنے وقت کی دانشورانہ موجودگی ہے۔“ موجودگی سے مراد یہاں عصری تہذیب، ثقافت اور معاشرت کو پہچاننا، کھگانا اور تخلیق کے حوالے سے ساج پر تبصرہ کرنا ہے۔ ایسی ہی تنقید بقول مجنوںؒ ”ور پھوری...“

”گفتگو تبصرہ، جائزہ وغیرہ سے اوپر اٹھ کر تنقید ادب بنتی ہے اور پھر

تنقید حیات.... ایسی تنقید خود تنقید اور تخلیق دونوں کے لیے بہت

ضروری ہوتی ہے۔“

لیکن یہ خیال ان لوگوں کو پسند نہیں آ سکتا جو نوادب سے تفرق اور تنقید سے تعریف کی ہی توقع کرتے ہیں اور ان لوگوں کو بھی پسند نہیں آ سکتا جو لوگ شعور پر عقیدہ کا قبضہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ ایسے لوگ تنقید سے ڈرتے ہیں اور اسے ختم کر دینا چاہتے ہیں۔ کیونکہ تنقید ایک تجزیاتی اور محاسباتی عمل کا نام ہے۔ جس سے قوت فکر اور شعور آگہی میں اضافہ ہوتا ہے۔ ادب کی موت یا تنقید کی موت کے اعلان کے پیچھے اس قسم کے خوف اور منصوبے کام کرتے نظر آتے ہیں۔ جس کی مخالفت بھی ہے اور کہیں کہیں احتجاج بھی۔ تائیدیت، علاقیت یا ملت شعور کے حوالے سے جو بحثیں ان دنوں چل رہی ہیں ان میں ان جھلکیوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ایک گفتگو میں حصہ لیتے ہوئے کہتے ہیں...

”صرف ادب یا فن کی ایسی دنیا ہے کہ اس سے بڑی کوئی جمہوریت نہیں ہے۔ سچی اور کھری پوزیشن کسی بھی ادیب و شاعر کی آج بھی مخالفت اور احتجاج ہے۔ خواہ مقتدرہ کا ہوسیا سی نظام کا یا کسی اور کا..... ادیب شاعر اور ناقد کیا چاہتا ہے۔ اپنی آزادی اپنے ضمیر کی آزادی سے پوزیشن لینا..... افسوس کہ ادب نے پوزیشن لینا چھوڑ دیا ہے۔“

یہ بات بڑی حد تک سچ ہے لیکن پوری کی پوری یہی بات تنقید کے لیے کہی جاسکتی ہے۔ یہی نارنگ اپنی تنقید میں احتجاج سے کم۔ زندگی سے بھی کم فلسفہ طرازی سے زیادہ کام لیتے ہیں جس کا جواب اسی گفتگو میں مکلیشوریوں دیتے ہیں.....

”آپ فلسفے میں زندگی تلاش کرتے ہیں اور میں ایک ادیب کے روپ میں زندگی میں فلسفہ تلاش کرتا ہوں۔ جب میں لکھتا ہوں تو درپدا کو پڑھ کر نہیں لکھتا یا فو کو کو پڑھ کر نہیں لکھتا... میں زندگی کو پڑھ کر لکھتا ہوں۔ ہم اپنے وقت کو یقینی طور پر اپنے تجربے کی آنکھوں سے دیکھتے ہیں تب ہمارے نتیجے نکلتے ہیں جو اپنی دھرتی کا اپنے تجربے کا ادب ہے۔ وہ کسی فلسفے کے ساتھ نہیں چلتا۔ وہ اپنا فلسفہ خود پیدا کرتا ہے اور اسی کے ساتھ چلتی ہے ادبی تحریک یا تنقید۔“

اردو تنقید کی سب سے بڑی مشکل یہی ہے کہ وہ زندگی کی آزاد و کھلی شاہراہوں کو چھوڑ کر زندہ نئی کتب ہو گئی ہے۔ وہ زندگی کے حالات و تجربات سے زیادہ کتابی فلسفوں میں پھنس گئی ہے۔ یہ بدعت شروع کی تھی جدیدیت نے۔ جس سے تخلیق بھی بُری طرح متاثر ہوئی۔ اب تخلیق تو کسی طرح اس مکر جال سے نکل آئی لیکن تنقید ابھی بھی بہت سارے کتابی تصورات میں پھنسی ہوئی ہے اور چونکہ اس تنقید کا تعلق ایلٹ کلاس سے زیادہ ہے اس لیے وہ اپنے عوامی اور قومی ثقافتی بہاؤ سے کٹ سی گئی ہے اور کٹ جانے کی وجہ سے بھٹکاؤ کا شکار

ہو گئی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان دنوں تنقید میں جو بحثیں ہو رہی ہیں کیا وہ انسانی سماجیات اور عمرانیات کے حوالے سے آگے بڑھ پارہی ہیں۔ تم از کم اردو تنقید میں ایسا نہیں دکھائی دے رہا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان دنوں اردو تنقید کو بطرح کے سنگھرش کرنے پڑ رہے ہیں ایک تو اپنے وجود کے بقا کا.... دوسرے عصری تخلیق سے درد مندانہ و دانشورانہ رشتہ استوار کرنے کا۔ سچ پوچھئے تو ان دنوں ادب میں ہی ایک بے نام سی جنگ چل رہی ہے جو اوپر سے دکھائی تو نہیں دے رہی لیکن سنجیدہ باشعور حساس اور ذمہ دار شاعروں و دانشوروں کو یہ مسئلہ پریشان کر رہا ہے کہ مغرب سے عالمی کاری یا گلوبلائزیشن کی تیز آندھی چل رہی ہے اور جس نے اب مشرق کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ کیا اس زہریلے دھند میں ہماری اپنی تہذیب بھی معدوم ہو جائے گی؟ کیا انسان کے سبھی انسانی اور اخلاقی اقدار بازار کے سانچے میں ڈھل جائیں گے؟ کیا انسانی علم و عمل کا نام صرف دولت کمانا ہی رہ جائے گا؟ کیا ہماری ثقافت، محبت، انسانیت سبھی بازاروں کا اشتہار بن کر رہ جائے گی؟ یہ بھی کہ مخصوص اشتہار بازی یا بازار واد ہمارے اجتماعی محنت اور ثقافت کو فروغ دے پائے گی۔ جیسا کہ جان بیک مین کا خیال ہے کہ.....

”موجودہ سرمایہ دارانہ تہذیب اجتماعی تجربے کو انفرادی بناتی ہے اور اجتماعی

مزاحمتی شعور پر بھی قدغن لگاتی ہے۔“

قرۃ العین حیدر نے بھی اپنی آخری تحریروں میں لکھا ہے....

”ہمارے یہاں ایک اینٹی کلچر رویہ نمودار ہو چکا ہے جو ایک بہت ہی

ہولناک بات ہے۔“

یہ رویہ پورے ادب کو تاریخ اور معاشرہ کے سیاق و سباق سے کاٹ کر محض بازار تک محدود کر دیتا ہے۔ کیا ان سنجیدہ خطرناک بلکہ غضب ناک مسائل کو ہماری اردو کی نئی تنقید سمجھ پارہی ہے؟۔ شاید نہیں بلکہ کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ وہ خود اس بازار واد کا حصہ بن چکی ہے۔ اسی لیے تو اردو میں انعام و اعزاز، پروجیکٹ، سمینار وغیرہ کا زور ہے۔ مطاعہ اور

مشاہدہ کم۔ سود و زیاں، بازار و اد کی نمائندگی کرتے ہوئے کرسی اقتدار پر بیٹھے ہوئے خالی ذہن اور بھرے پیٹ کے دانشور نقاد اور دے بھی کیا سکتے ہیں۔ یہ بات آج کے سنجیدہ ایمندار نئے ادیبوں، نقادوں، طالب علموں کو سوچنا چاہیے کہ وہ کیا چاہتے ہیں۔ غلامی اور لالچ سے بھرے چند عہدے یا سکتے..... یا خود داری اور ذمہ داری سے بھرے باغیانہ وہ مجاہدانہ منصوبے اور فیصلے.... یہ فیصلہ ہمیں کرنا ہے اور اسی وقت کرنا ہے۔۔



اسلوبیات کیوں؟

مصرحہ میں سامنس اور تین وجہ کی غیر معمولی اہمیت اور قوت سے کسی کو مفر نہیں ہے لیکن غارت فینش سے ہی انسان کو ایک ایسی طاقت دستیاب رہی ہے جس کی بدولت وہ پوری کائنات کو تختہ کرنے کی سعی میں مصروف رہا ہے۔ تسخیر کی یہی ازلی کوشش وہ سامنس تین لوجی اور دوسری توانا انسانی سررمیوں کی تخلیق کا سبب بنی ہے۔ میری مراد اس انسانی وصف (Trait) سے ہے جو زبان ہوتی ہے اور جو انسان کو دوسری مخلوقات پر فوق بنی ہے۔ زبان کائنات کا ایک ناگزیر حصہ ہے اور معاشرت کی طاقت کا سب سے اہم سرچشمہ ہے۔ اس کی عدم موجودگی میں کیا ہوتا اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔

زبان کی اہمیت پر سرسری بات کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ یہ اظہار خیالات کا سب سے اہم ذریعہ ہے اور اس کے ذریعے متکلم کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی بات من و عن سامع تک پہنچائے لیکن زبان کی ساخت جتنی مربوط اور منظم ہے استعما میں اتنی ہی ڈھیلی ہے۔ زبان کا یہ اھیلا پن اس کی قوت کا بنیادی مظہر بھی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کیمونکیشن

میں شرکاء دو کناروں پر ہوتے ہیں۔ دونوں کی واقفیت اور تفہیم صلاحیت یکساں نہیں ہوتی ہے اس لیے ان کے درمیان راست رابطے کی گنجائش محدود ہو جاتی ہے۔ متکلم کی بات سامع کو مختلف مفہیم نکالنے کا اہل کیسے بناتی ہے۔ یہ لسانیات کی شاخ Pragmatics کا ایک اہم موضوع ہے۔ اس شعبے کے ماہرین کا خیال ہے کہ لسانی کیمونیکیشن میں دو مرحلے خاص طور پر قابل ذکر ہیں ایک مرحلہ Decoding کا ہے جہاں سامع الفاظ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور دوسرا مرحلہ وہ ہے جہاں وہ ان الفاظ کے پیچھے پوشیدہ مفہیم کو تلاش کرتا ہے۔ اس دوران الفاظ اس کے لیے محض مددگار کی حیثیت سے کام کرتے ہیں۔ Sperber اور Wilson نے کیمونیکیشن کا جو ماڈل دیا ہے اس کی رو سے گفتگو میں لفظوں اور جملوں کے راست مفہوم کی اہمیت نہیں ہے بلکہ وہی گفتگو کامیاب سمجھی جاتی ہے۔ جس میں Inferences کی گنجائش ہوتی ہے اور Inference ہر گفتگو کا لازمی حصہ ہے۔ Sperber اور Wilson نے اس کو Ostensive-Inferential Communication کہا ہے اس ماڈل کے مطابق۔

۱۔ کیمونیکیشن چنداں محفوظ نہیں ہے یعنی یہ خطرے سے خالی نہیں ہوتا ہے۔

۲۔ ایک جملہ کئی مفہیم کا حامل ہو سکتا ہے۔

۳۔ ضروری نہیں ہے کہ متکلم وہی بولتا ہو جو وہ بولنا چاہتا ہے۔

۴۔ ضروری نہیں ہے کہ متکلم جو بولتا ہے سننے والا بھی وہی مراد لے۔

زبان کے ایک فلسفی ایچ۔ پی۔ گرےس H. P. Grice (1913-88) نے Theory of Implication کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ بھی اصل میں زبان کے استعمال سے متعلق ہی ہے ان کا خیال ہے کہ گفتگو کے دوران شرکائے گفتگو چند ضابطوں پر عمل پیرا رہنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ گفتگو بہتر طریقے سے ممکن ہو سکے۔ ان ضابطوں کو انہوں نے Co-operative Principle کا نام دیا ہے یہ ضابطے

- ۱۔ ضابطہ کمیت۔ بات اتنی ہی کہی جائے جتنی ضرورت ہو۔ بات کو طول نہ دیا جائے۔ غیر ضروری وضاحت کی کوئی ضرورت نہیں۔
- ۲۔ ضابطہ کیفیت۔ وہ بات نہ کہی جائے جس کے مستند ہونے میں شک ہو اور وہ بات نہ کہی جائے جس کے بارے میں پورا علم نہ ہو۔
- ۳۔ ضابطہ مناسبت۔ بات حسب موقع اور حسب موضوع ہو۔
- ۴۔ ضابطہ برتاؤ۔ بات صاف اور ابہام سے مبرا ہو۔

متکلم جب ان ضابطوں سے انحراف کرتا ہے تو بقول گریس الجھ Implicature جنم لیتا ہے۔ گریس کی اس تھیوری کی فلسفیانہ تعبیر کیا ہے اس سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ گفتگو درج بالا ضابطوں کے تحت شذوذ نہ رہی واقع ہوتی ہے۔ محبت، خوشی، غم، عقیدت، مبالغہ، جھوٹ، طنز، غیبت، تنقید، عجز، شرافت، غرض کوئی بھی صورت حال یا موقع ہو ان ضابطوں سے شعوری یا غیر شعوری طور پر انحراف ہوتا ہے انہی خصائص کی بنا پر کہا جاتا ہے کہ زبان محض اظہار مطلب کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ بقول محمد حسین آزاد۔

”زبان ایک جاؤر ہے جو طسمات کے کارخانے الفاظ کے منتر سے

تیار کرتا ہے اور جو اپنے مقصد چاہتا ہے ان سے حاصل کرتا ہے۔“ ۱

اب جب زبان کے تخلیقی استعمال کی بات آجاتی ہے تو لسانی انحراف میں حد درجہ شدت آجاتی ہے اور لفظوں کے استعمال کے مخفی اور نادیدہ امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ سامنے کے الفاظ بھی کئی طریقوں سے استعمال میں لائے جاتے ہیں اس کی وضاحت اردو کے ایک عام اور روزمرہ کی گفتگو میں کثیر الاستعمال لفظ ”اور“ سے بخوبی کی جاسکتی ہے۔ دیکھئے اردو شعرا نے اس معمولی سے لفظ کو کس کس انداز سے باندھا ہے۔

۱۔ نیرنگ خیال - محمد حسین آزاد

مصائب اور تھے پر دل کا جانا عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے میر
تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز میں اور دکھ تری مرہ ہائے دراز کا غالب
غالب کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھئے ۔

ہے بسکہ ہر اک ان کے اشارے میں نشان اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور
یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زبان اور
مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلاد کو لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور
ہیں اور بھی دنیا میں سنخور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور
اقبال کا یہ شعر۔

اوروں کا ہے پیام اور میرا پیام اور ہے
عشق کے درد مند کا طرز کلام اور ہے

شاعری میں لسانی انحرافات کی شدت ہی صنایع لفظی Figures of speech مثلاً
تشبیہ استعارہ ایہام ابہام مجاز پیکر علامت کنایہ تمثیل وغیرہ کی تخلیق کا موجب بنتی ہے
میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ روزمرہ کی گفتگو ان اوصاف سے خالی ہے لیکن شاعری جس شدت
سے ان حربوں سے لیس ہوتی ہے وہ اس کو روزمرہ کی زبان سے استعمال کی سطح پر الگ کرتی
ہے۔ رومن یکوہنسن نے اس کو تشدد زبان Violence of Language اور
Promoting of palability of Signs کہا ہے ۱ اور

۱۔ رومن یکوہنسن روسی ہیئت پسندوں میں شمار کیے جاتے ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ Structuralist ہیں۔

روسی ہیٹ پسندوں نے اس کو غیر یگانگت Defamiliarization کا نام دیا ہے۔

اس سے پہلے کہ اسلوبیات کے تعلق سے کچھ بیان کیا جائے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ زبان اور ادب کے بارے میں کچھ باتوں کی وضاحت ہو جائے۔

جدید لسانیات کا ایک اہم اصول یہ ہے کہ ”زبان مواد نہیں بلکہ فرم ہے“ سو سیر نے اس بات پر خاص طور سے زور دیا ہے کہ ”Language is a form not substance“ سو سیر سے پہلے کائنات سے متعلق جو نظریہ تھا Substantive تھا جو سو سیر کے نظریہ لسان کے مطابق Structuralist بنا جانے لگا چنانچہ اس کے مضمرات اور اثرات کے تحت پھر پس ساختیات، روشنیوں وغیرہ جیسے فکری رویہ اور رجحانات سامنے آئے۔ سو سیر نے فرم کی اہمیت پر اس لیے بھی زور دیا کہ انسانی فرم بہ طور خاص بے حد ثروت مند اور تہہ دار ہے۔ سو سیر کے مطالعہ زبان نے اس بات کے لیے بھی راہ ہموار کی کہ لسانیات کے مطالعے کا جو طریقہ کار ہے اس کا اطلاق Communication کے تمام شعبوں پر ہو سکتا ہے چاہے اس میں زبان کا استعمال ہو یا نہ ہو۔ سو سیر نے ایسے تمام شعبوں کے مطالعے کے لیے علم نشانیات ”Semiotics“ کی بنیاد، نزاری کی طرف بھی اشارہ کیا۔ سو سیر کی پیروی میں رومن یوب سن نے اس بات کی طرف توجہ مرکوز کرائی کہ فونیمیات ”Phonology“ (اصوات کی سائنس) دوسرے تمام انسانی علوم کے مطالعے کے لیے ایک بنیاد فراہم کر سکتی ہے چنانچہ رومن یوب سن اور یوئی سنر اس کی مذاقات جب 1940ء میں نیویارک میں ہوئی تو یوئی سنر اس فونیمیات کے طریقہ کار سے بے حد متاثر ہوئے اور وہ اپنے طور پر علم نشانیات میں اس کے طریق کے امکانات پر کام کرنے لگے۔ 1950ء سے 1960ء کا

۱۔ رومن یوب سن نے فونیمیات میں Distinctive feature theory کا نظریہ پیش کیا جس کو بعد میں چامسکی اور بارے نے آگے بڑھایا۔

زمانہ فرانسیسی ساختیات کے عروج کا زمانہ ہے اور اس فکری تحریک کے اثرات نہ صرف سماجی علوم پر پڑے بلکہ ادب بھی اس سے محفوظ نہ رہ سکا۔ ادب کے بارے میں کہا گیا کہ اس کا ایک اپنا فارم ہے اور دوسرا لسانی فارم ہے بلکہ ادب کے فارم کا انحصار زبان کے فارم پر ہی ہے۔ زبان کی ہنستی پیچیدگی اور ثروت مندی کے باعث یہ خیال بھی تقویت حاصل کرنے لگا کہ میڈیا کے دوسرے شعبوں کے فارم بھی اسی نوعیت کے ہوں گے لیکن زبان کی ماہیت سے متعلق جب آگہی بڑھنے لگی تو اس بات کا احساس بھی اُجاگر ہونے لگا کہ زبان کی ایک منفرد اور مخصوص ساخت ہے۔ جو انسانی ذہن کی ساخت سے گہری مطابقت رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ انسان اپنی زندگی کے ابتدائی برسوں میں ہی بغیر کسی رسمی ہدایت کے زبان سیکھ لیتا ہے یعنی زبان کا فارم اصلاً انسانی ذہن کے فارم سے ابھرتا ہے۔ ادب میں چونکہ زبان کا تخلیقی استعمال ہوتا ہے اس لیے زبان اور ادب کا مطالعہ انسانی ذہن کے مطالعے کے مترادف بن جاتا ہے۔ بہت پرزیدہ توجہ مرکوز کرنے کے رد عمل میں پس ساختیات کے ماہرین اس بات پر زور دینے لگے کہ فارم کا تعین اور اس کی حتمی دریافت کسی بھی صورت میں ممکن نہیں ہے اس کو جتن بھی سامنے لانے کی کوشش کی جائے اتنا ہی یہ نظروں سے اوجھل ہو سکتا ہے۔ Post - Romantics کا خیال ہے کہ ادب فارم یا بہت سے ماورا ہے اس کو اجزا میں نہیں بلکہ ایک کل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے ادبی محسن اور اقدار کل سے وابستہ ہیں۔ ادب کو کسی بھی صورت میں اجزا میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا ہے اس لیے اس کے تجزیے میں لسانیات سے کوئی مدد نہیں لی جاسکتی ہے۔

ماہرین لسانیات ان دونوں حقوں کی رائے سے قطعی اتفاق نہیں کرتے ہیں ان کی نظر میں یہ دونوں گروہ لسانیات کے اصولوں سے نابعد ہیں اور لسانیات سے متعلق ان کی واقفیت سطحی اور ثانوی مطالعات پر مبنی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو ماہرین لسانیات بھی لسانیات اور ادب کے رشتے کے بارے میں بے ہوش نظر آتے ہیں۔ فارملیسٹ ماہرین اس بات کے دعوے دار ہیں کہ ادب میں لسانی فارم کی اپنی ماہیت ہے۔ ان کی دلچسپی یہ

دیکھنے میں ہے کہ ادب میں لسانی فارم کی ماہیت اور نوعیت کیا ہے۔ ان کے خیال میں ادب کا سارا کھیل لسانی وسائل سے منسلک اور مشروط ہے۔ ماہرین لسانیات کا دوسرا گروہ Functionalist کہہ دیتا ہے جس کا پیشرو مائیکل ہیلیڈ ہے۔ یہ گروہ فارم اور فنکشن کی ہم رشتگی پر زور دیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فارم کے تجزیے کے بغیر ادب کے تفاعل کو سمجھنا مشکل ہے لیکن ادب کی پہچان فارم سے زیادہ فنکشن پر قائم ہے۔ اسلوبیات زبان کے تعلق سے ادب کے فنکشن کو اولین اہمیت عطا کرنے کی ضرورت کے پیش نظر ہی اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔

ادب ظاہر ہے زبان کی فطری توانائیوں کا سب سے جامع اور موثر اظہار ہے لیکن تفہیم ادب اور تحسین ادب میں یہ اہم دعوے دار جس استحقاق اور انتہاک کی متقاضی ہے آج تک وہ اس سے محروم رہی ہے اس کے برعکس عہد ماحول ثقافت سماج شخصیت نظریہ وغیرہ جیسے بعید اور کسی قدر غیر متعلقات ادب ہمیشہ پہلی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ زبان متن اور قاری جو ادب میں بطور معروض اساسی ہیں ثانوی ہو کر رہ گئے ہیں یا پھر مکمل طور پر نظر انداز کر دیئے گئے ہیں۔ Reception Theory نے متن اور معنی کی تشکیل میں قاری کو جو کلیدی رول عطا کیا ہے اس کی رو سے متن میں صرف ”قاری بولتا ہے“ اور متن صرف قاری کے وجود سے زندہ اور متحرک ہے۔ حالیہ برسوں میں زبان کی ساخت اور اس کے تفاعل کے بارے میں علم لسانیات نے جو روشنی پھیلائی ہے اس سے ادب کی تحسین شناسی میں زبان کی اہمیت کا احساس بھی بڑھنے لگا ہے۔ لسانیات کی ایک اطلاق شاخ Stylistics کا موضوع یہی ہے کہ ادب اور زبان کا کیا رشتہ ہے اور زبان کے تخلیقی امکانات کو لسانیات کے اصولوں سے کیسے سمجھایا جاسکتا ہے۔ اسلوبیات کبھی اس بات کا دعویٰ نہیں کرتی ہے کہ یہ واحد طرز تنقید ہے جو ادب کی تعبیر و تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے لیکن یہ تقاضا ضرور کرتی ہے کہ مطالعہ ادب میں زبان سے اغماض برتنا نہیں جاسکتا ہے کیونکہ ادب کا سامنا کرنے کے لیے زبان کی نگرانی سے ہی داخل ہونا ہے۔ تنقید کا بنیادی

وظیفہ اگر ادب کی قدر شناسی ہے تو یہ تفہیم کے بغیر ممکن نہیں اور تفہیم متن / زبان کے تجزیے کی بنا قابل حصول نہیں۔

اطلاقی لسانیات کے ایک باضابطہ شعبے کی حیثیت سے اسلوبیات نے 1966 کے آس پاس راجر فولر کی کتاب Essays on style and language کے منظر عام پر آنے سے اپنی موجود شکل اختیار کرنا شروع کی۔ بظاہر دیکھا جائے تو متن کو مرکزی اہمیت دینے کی بنا پر اسلوبیات ہمکنش تنقید کی توسیعی شکل معصوم ہوتی ہے لیکن اصل اسلوبیات ہمکنش تنقید کے گہرے رد عمل کے طور پر سامنے آئی۔ ہمکنش تنقید کا سروکار متن کے ساتھ محدود نوعیت کا تھا جب کہ اسلوبیات ہمکنش تنقید کے اہم تصورات کو ساتھ لے کر لسانیاتی تحقیق کے نئے نئے نظریوں کی روشنی میں ادبی زبان کے امتیازی اور مخفی پہلوؤں اور ان کے تفاعل کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے اس بنا پر اسلوبیاتی تنقید کو لسانیاتی تنقید سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

اسلوبیات ایک نوع کا اسکشافی عمل ہے۔ تحقیق و تشخیص اور تحصیل و تعلم اس کے دو اہم اجزاء ہیں۔ تحقیق و تشخیص ان معنوں میں کہ اسلوبیات یہ بتاتی ہے کہ زبان کی ساخت کتنی پیچیدہ اور تہہ دار ہے۔ اظہار مطلب سے قطع نظر اس کے استعمال سے کیا کیا کام لیے جاسکتے ہیں اور اس کے کیا کیا تفاعل ہیں۔ تحصیل و تعلم اس لیے کہ اسلوبیات یہ سکھاتی ہے کہ شاعر اور ادیب کس طرح ان لسانی وسائل سے فن کی تخلیق کرتے ہیں جو ہمارے دسترس میں بھی ہیں لیکن جن کی مخفی قوتوں اور توانائیوں سے ہم نا آشنا ہیں شاعری اور ادب میں زبان کیا کیا کرتی ہیں اس کے تجزیے سے ماہرین لسانیات بھی زبان کی ماہیت اور ساخت سے زیادہ روشنی حاصل کرتے ہیں اس طرح ادب لسانیات کی تھیوریز کے لیے بھی ایک Testing Ground ہے کیونکہ جو لسانیاتی تھیوری ادبی زبان کی شناخت اور تجزیہ نہیں کر سکتی ہے وہ دور تک چل بھی نہیں سکتی ہے۔ ظاہر ہے ادب اور لسانیات کے درمیان

کسی پر کوئی وجہ نہیں ہے۔ ۱

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اسلوبیات لسانیات سے مشتق ہونے کے سبب منظم اور مربوط ہے لیکن یہ سمجھنا کہ یہ حد درجہ معروضی اور غیر شخصیتی ہے، صحیح نہیں ہے۔ اسلوبیاتی نقد ضرور سانیاتی حربوں سے عیس ہو رہا ہے مگر متن کا سامنا کرتا ہے لیکن وہ ایک قاری ہے جس کی اپنی ایک شخصیت ہے اپنے مشاہدات اور تجربات ہیں اور علم و آگہی کا اپنا سرمایہ ہے۔ ایک سنجیدہ قاری کی حیثیت سے دوران مطالعہ جب اس پر کوئی ادبی انکشاف ہوتا ہے تو وہ اس کا بھی لسانی جواز تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم اسلوبیاتی مطالعات سے بہت حد تک عین نتائج برآمد ہوتے ہیں اور غیر اسلوبیاتی مطالعوں کے برعکس یہ زیادہ مربوط اور Cohrent ہوتے ہیں۔

اسلوبیات سے متعلق بیشتر ابتدائی کام شاعری سے متعلق رہا ہے اس سلسلے میں ہستی اور شخصیات نقدوں نے بعض شعری نمونوں کے اچھے اسلوبیاتی تجزیے پیش کیے ہیں۔ یہ زمانہ چونکہ علم صوتیات کی ترقی کا زمانہ تھا اس لیے سارا زور شاعری میں صوتیات کے کردار اور اس کی اہمیت پر صرف ہوتا رہا۔ مسعود حسین خان، گوپی چند نارنگ، مغنی تبسم اور مرزا خلیل بیگ نے اردو میں اصوات شاعری اور Sound Symbolism کے تحت بعض غزوں اور نظموں کے نقی توجہ مطالعے پیش کیے ہیں لیکن گزشتہ برسوں میں جیسا کہ اوپر ذکر آیا لسانیات کے مختلف شعبوں میں زبردست ترقی اور تبدیلیوں کی بدولت اسلوبیات کا طریقہ کار بھی دور رس تبدیلیوں سے روشناس ہوا چنانچہ ان کی روشنی میں شاعری کے ساتھ ساتھ ناول، افسانہ، ڈراما اور دوسری اصناف کے چاروں میں بھی بڑی پیش رفت ہوئی ہے۔

۱۔ روبرٹ رورٹس۔ ڈبلیو بیٹ سن کی اس گفتگو و دہانے کی ضرورت نہیں جو دشمن مٹرازی تک پہنچ گئی تھی۔

Pragmatics جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں آ گیا لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے اسلوبیات میں اس شعبے سے کافی استفادہ کیا جا رہا ہے۔ ادبی تھیوری میں معنی کی جو بحثیں شروع ہو گئی ہیں اور معنی کے استخراج و استنباط اور اس کی تشکیل میں قاری کو جو اہمیت دی جا رہی ہے۔ لسانیات کی اس شاخ میں یہ بحث ایک مدت سے جاری ہے۔ Pragmatics کی تعریف اس کے بنیاد گزار چارلز مورٹیس نے ان الفاظ میں کی ہے۔

"Pragmatics is the study of the relation of signs to interpreters. (1938)"

اس تعریف کی رو سے متن کے وہ معنی بھی اہم ہیں جو براہ راست متن میں موجود نہیں ہیں اور قاری متن کے ساتھ ارتباط میں اپنے ذوق و ذکاوت سے جو چاہیے معنی اخذ کر سکتا ہے۔ پس ساقیات کے ماہرین نے معنی کے غیاب اور التوا کی جو بات کہی ہے ظاہر ہے وہ اس سے الگ بحث نہیں ہے اس کے برعکس ہمستی نقاد متن میں موجود معنی کی تلاش اور بازیافت کو ہی اپنا صحیح ^{مطالعہ} نظر سمجھتے تھے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہمستی تنقید کا دائرہ کار اسلوبیاتی تنقید کی نسبت محدود ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ حاضر متن ہی کثرت معنی معنی کے غیاب اور التوا کی طرف ذہن کو منعطف کرتا ہے۔ میر کا یہ شعر دیکھئے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

شعر میں 'میں' کا کردار کس کا ہے۔ یہ کون ہے 'گل' سے اس کا کیا رشتہ ہے جو اس کے ثبات کے بارے میں متفکر ہے وہ اپنے آپ سے محو کلام ہے یا کسی سے پوچھتا ہے۔ 'میں' کا کردار کہاں بات کرتا ہے کہیں وہ باغ میں بات تو نہیں کرتا ہے کہ کلی سنتی ہے 'گل' اور کلی میں کیا رشتہ ہے۔ گل اور کلی کن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کلی کو Animate یا Personify کیوں کیا گیا ہے۔ اگر گل اور کلی کسی کی نمائندگی کرتے ہیں تو کن خصائص

اور صفات کی بنا پر کئی نے تبسم کیوں کیا۔ تبسم میں کیا جواب ہے۔ یہ مسکراہٹ طنز یہ تو نہیں ہے۔ ثبات اور تبسم میں کیا معنوی علاقہ ہے۔ ثبات تو دوام کی طرف اشارہ ہے اور تبسم عارضی ہے۔ گل اور تبسم میں کیا معنوی رشتہ ہے۔ گل اور تبسم میں کیا تعلق ہے۔ 'میں' کا جنس بھی معلوم نہیں ہے اس کی عمر اور status کے بارے میں بھی کچھ معلوم نہیں ہے۔ کہیں کہنے والا گل کے بارے میں سب کچھ جانتا تو نہیں ہے پھر بھی پوچھتا ہے۔ دو مصرعوں اور پندرہ الفاظ پر مشتمل اس شعر میں معنی اور Inferences کی ایک دنیا آباد ہے اور کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس کے معنی کے لیے نعت و کینے کی ضرورت پڑے۔ اس میں کوئی نحوی پیچیدگی بھی نہیں ہے۔ سوائے اس کے کہ "کہا" کو پہلے مصرعے کے شروع میں لایا گیا ہے۔ اردو میں چونکہ نحوی ترتیب میں تھوڑی سی چٹک ہے اس اعتبار سے فعل کو فاعل سے پہلے لایا گیا ہے جس سے شعر میں فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ Pragmatics' Deixis کا ایک ذیلی موضوع ہے اور زبانوں کی ایک عالمگیر خصوصیت ہے اس لیے زبان میں اس کی اہمیت سے انکار نہیں ہے لیکن شعرا نے ان کے استعمال سے کیا کیا تخلیقی امکانات پیدا کئے ہیں وہ دلچسپی سے خالی نہیں ہیں غالب کے اس شعر میں Place Deixis کے استعمال کو دیکھئے۔

فرش سے تا عرش واں طوفان تھا موج رنگ کا

یاں زمین سے آسماں تک سو ختن کا باب تھا

واں اور یاں سے مقام کا اخراج کر کے پتہ نہیں کن دو دنیاؤں کی تخلیق کی گئی ہے پھر ان کی کیا کیفیت بیان کی گئی ہے لفظوں میں بیان کرنا مشکل ہے۔ ثبات معنی والے الفاظ رنگ اور باب کے ساتھ منفی معنی کے الفاظ طوفان، موج اور سو ختن سے مفہوم کو Twist دیا گیا ہے اور یہ الفاظ Collocation Clash کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔

میر کے اس شعر میں Person Deixis کے استعمال کو دیکھئے۔

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ہم، تم، میر، اس سب تمام Person Deixis کے الفاظ ہیں۔ یہ ضمائر ظاہر ہے کسی قطعی معنی کی طرف اشارہ نہیں کرتے ہیں۔ پورے شعر میں صرف قواعدی الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے، سوائے دو موضوعی الفاظ زلف اور اسیر کے اور ان دونوں میں معنی کا علاقہ ہے۔ Presupposition بھی Pragmatics کا ایک اہم موضوع ہے جس میں اس بات کو مان کر چھنا پڑتا ہے کہ سامع یا قاری کچھ باتوں سے پہلے ہی واقف ہے مثلاً میر کا یہ شعر دیکھئے۔

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی کیا پتنگے نے التماس کیا

صبح تک شمع کے جھنے اور شمع کے سر دھنسنے سے کبھی واقف ہیں۔ اس سے بھی واقف ہیں کہ شمع اور پتنگے میں کیا رشتہ ہے۔ شعر میں جو نزاکت ہے وہ ”کیا التماس کیا“ ہے اس شعر کے Background Knowledge سے قاری واقف نہیں ہے تو شعر کے مفہوم واضح نہیں ہو سکتے ہیں۔

اب غالب کا یہ شعر دیکھئے۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

پہلے مصرعے میں جو Presumption ہے وہ اگر نہ ہوتا تو دوسرے مصرعے کا طغ جاتا رہتا۔

رعایت Parallelism زبان کی ساخت اور استعمال کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ یہ زبان کی تنظیم و تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ رعایت کے لیے ضروری ہے کہ سامنے کی یکسانیت اور افتراق کے نیچے اشتراک کی کوئی وجہ ہو۔ زبان چونکہ کثیر جہتی نظام ہے اس لیے شاعر یا ادیب کسی نہ کسی طرح زبان کی اس خصوصیت کو خاص طور سے

بروئے کار لاتا ہے۔ میر کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے۔

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے
ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

اس میں سادہ اور عیار متضاد الفاظ ہیں لیکن ان میں معنوی ملاقات ہے یعنی سادہ کو عیار سے رعایت ہے۔ اب میر کا یہ شعر دیکھئے۔

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

رعایتیں - عالم عالم - دنیا دنیا - عشق و جنوں - تہمت
عشق و جنوں - وحشت - دریا دریا - صحرا صحرا - روتا ہوں
صحرا صحرا - وحشت۔

شمس الرحمن فاروقی رعایت کے تعلق سے لکھتے ہیں:-

”رعایت کثیر الاطلاق اصطلاح ہے بہت سی صنعتیں خاص کرایہام
تضاد ایہام تناسب ایہام صوت مراعات النظیر اور لف نشر کی بعض
صورتیں، ضمع جکت۔ یہ سب رعایت کی جھولی میں ہیں اور ان کے
ملاوہ الفاظ کی وہ تمام مناسبتیں جو معنوی ملاقات کا التباس پیدا کریں
رعایت کے تحت آتی ہیں۔“ ۱۔ ۲

میر کا یہ شعر دیکھئے - دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
دُور سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

۱۔ اردو غزل کے اہم موڑ از شمس الرحمن فاروقی

۲۔ رعایت مشرقی شعریات کی ایک اہم اصطلاح ہے۔ یورپین اس اصطلاح سے عبرانی شاعری
کے مطالعے سے متعارف ہوئے۔

روانی اور آب میں رعایت ہے پھر ذرا اور آب شعر اور روانی میں بھی رعایت ہے۔
میر کا ایک اور شعر ہے۔

گوش کو ہوش سے ٹک کھول کے سن شور جہاں

سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

اس شعر کی رعایتیں دیکھئے۔

گوش، ہوش، کھول، شور کی یکساں صوتیاتی ساخت ہے، یہ اقلی جوڑے (Minimal Pair) ہیں اور صوتیاتی رعایت کی بہترین مثال ہیں۔ علاوہ ازیں ش، س، ش، س، ش، ہ، س، ز، س، خ، س، ز، ہ ایک کے بعد ایک صفیری آواز کا استعمال ہے۔ پھر ک آواز کی تکرار نے صوتی حسن میں اور اضافہ کیا ہے۔ اس شعر کی یہ رعایتیں بھی دیکھئے۔

گوش کو ہوش سے گوش کو کھول سے گوش کو شور سے

گوش کو آواز سے گوش کو پردے سے گوش کو ساز سے

آواز کو سخن سے آواز کو ساز سے آواز کو شور سے

یہ شعر لفظوں کی ایک خوبصورت پیننگ ہے۔

اقبال کی اچھی نظمیں رعایتوں سے مملو ہیں ان میں طرح طرح کی رعایتیں رقص کرتی نظر آتی ہیں۔ جہاں تک لفظی رعایتوں اور مناسبتوں کا تعلق ہے یہ ایک دوسرے سے مل کر لامحدود معنوی امکانات کو اجاگر کرتے ہیں مثلاً ان کی ایک چھوٹی سی نظم ”اذان“ ہے جو ان کے مجموعہ کلام ”بال جبریل“ میں موجود ہے یہ نظم لفظی دروبست کی ایک روشن مثال ہے۔ اس نظم میں کسی قطعی مفہوم یا موضوع کو نشان زد نہیں کیا جاسکتا ہے۔ آدم کی عظمت، آدم کی غفلت اور بے حسی، خاک اور نور کی آویزش، بیداری، آدم وغیرہ سبھی اس کے موضوعات ہیں۔ نظم میں ستارے اور سیارے ہیں جو آسمانی جہاں کی نمائندگی کرتے ہیں اور زمین پر رہنے والے آدم کے متعلق محو گفتگو ہیں۔ ستارہ، نجم سحر، مرغ، زہرہ، مکمل، کوکب، ثریا، تجلی، افلاک، ثابت، سیار، فضا وغیرہ سب آسمان سے متعلق ہیں اور اونچائی کی

نرمندگی کرتے ہیں اس کے برعکس آدم چھوٹا فتنہ کر مک شب کو زمینی خاک آغوش وغیرہ زمین سے متعلق ہیں۔ نظم کا عنوان ”اذان“ ہے جو پوری نظم میں صرف ایک بار استعمال میں آیا ہے۔ بادی النظر میں مکتا ہے کہ یہ نظم ”اذان“ سے متعلق ہے لیکن اذان یہاں بیداری کی علامت ہے۔ غنڈ شب دن بیدار شب بیداری، نجم سحر بیداری کے ترازے و تقویت دیتے ہیں۔ چھوٹا فتنہ کو بزمینی خاک پر اسرار آغوش کی تجلی، نعرہ دل کہہ کر انسان کی فطری اہلیتوں کی علامتیں ہیں۔ اس سے قطع نظر نظم کا یہ پہلو بھی قابل غور ہے کہ اذان چار اصوات اور دو صوتی ارکان پر مشتمل ہے۔ اصوات یہ ہیں۔

۱۔ ایک خفیف مصوتہ ہے۔

۲۔ اردو میں ذ کی اپنی آواز نہیں ہے یہ ایک حرف (Grapheme) ہے جو اپنا صوتی حوالہ ز میں رکھتا ہے۔ ز ایک صفیہ کی آواز ہے۔

۳۔ ایک طویل مصوتہ ہے۔ الف جب نقطہ کے چمچ میں آتا ہے تو طویل مصوتہ کی آواز دیتا ہے۔

ن۔ ایک انہی آواز ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر آیا کہ ”اذان“ پوری نظم میں صرف ایک بار آیا ہے لیکن اس میں شامل اصوات یا ان سے بحد قریبی اصوات پوری نظم میں جاری و ساری ہیں۔ کوئی مصرعہ ایسا نہیں ہے جہاں یہ مصوتہ انہی آوازیں اور صفیہ کی آوازیں نظر نہیں آتی ہیں گویا ”اذان“ پوری نظم میں موجود ہے۔

”ذوق و شوق“ اقباس کی ان نظموں میں ہے جن پر کافی کچھ لکھا گیا ہے۔ ”ذوق و شوق“ فنی محسن کے لحاظ سے Verbal Art کا ایک شاہکار نمونہ ہے۔ اس میں صوتی حسن بھی ہے، تجسیم و تخریب بھی ہے، لفظی، معنوی اور نحوی رعایتیں بھی ہیں۔ نظم پہلے بند سے ہی اپنی صوتی خوبصورتی سے متاثر کرتی ہے مثلاً۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردہ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلان
تجسیم Concretion کی ایک دو مثالیں دیکھئے۔

☆ قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
☆ چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
☆ سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
☆ کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلان
☆ آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
☆ کیا خبر اس مقام سے زلزلے ہیں کتنے کارواں
☆ تجرید کی ایک دو مثالیں دیکھئے۔

☆ کس سے کہوں کہ زبر ہے میرے لیے مئے حیات
☆ کہنہ ہے بزم کائنات تازہ ہیں میرے واردات
☆ آیہ کائنات کا معنی دیر یاب تو
☆ نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

تجسیم و تجرید کا امتزاج دیکھئے پہلے مصرعے میں تجسیم اور دوسرے مصرعے میں
تجرید ہے۔

باد صبا کی موج سے نشوونمائے خار و خس
میرے نفس کی موج سے نشوونمائے آرزو

لفظی رہائیوں کے ساتھ ساتھ نظم کے تقریباً ہر مصرعے کے ٹکڑوں میں رعایت کی نادر
مثالیں موجود ہیں مثلاً

چشمہ آفتاب سے / نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی نمود / چاک ہے پردہ وجود
گرد سے پاک ہوا / برگ تخیل دھل گئے
کہنہ ہے بزم کائنات / تازہ ہیں میرے واردات
نے عربی مشاہدات / نے عجیب تخیلات
آیہ کائنات کا / معنی دیر یاب تو
ہے رگ ساز میں رواں / صاحب ساز کا لہو
موج کی جستجو فراق / قطرے کی آبر و فراق

نظم میں ہر پانچ اشعار کے بعد ایک شعر الگ کر دیا گیا ہے جس کو پیش منظر
(Foreground) میں رکھا گیا ہے اس سے نہ صرف نظم کی ترتیبیت
(Graphology) بدل گئی ہے۔ بلکہ ان سے بنیادی مفہوم کو نشان زد
(Marked) بھی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جبرئیل والبلیس بھی اردو اور اقبال کی اچھی نظموں میں شمار ہوتی ہے جو ترتیبیت
کی رو سے سوال و جواب کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اس میں ”مکالمہ“ کو پیش منظر میں رکھا گیا
ہے مکالمہ دو ایسے کرداروں کے بیچ واقع ہو رہا ہے جن کے درمیان گہری شناسائی ہے اس کا
ثبوت طرزِ تنقیط کے یہ کلمات ہیں۔ ہمد دیرینہ تیری تیرا آہ اے جبرئیل تو وغیرہ
نظم میں جبرئیل صرف پانچ مصرعوں جملوں میں بات کرتا ہے جن میں دو سوال اور ایک
جملہ استہزا۔ جیسے یہ ہیں۔

ہمد دیرینہ! کیسا ہے جہان رنگ و بو؟

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو؟

☆

کھو دیئے انکار سے تو نے مقامات بلند
چشم یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو!

ان جملوں میں جبریل کی شخصیت سے متعلق کوئی واقفیت بہم نہیں پہنچتی ہے۔
البتہ ان کے لہجے میں ایک اعتماد ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی گفتگو مختصر ہے اور صرف سوالوں
تک محدود ہے باقی تمام متن ابلیس کے جوابات اور کارناموں کی تفصیل کا احاطہ کرتا ہے۔
اس نظم کے بارے میں عام خیال یہی ہے کہ اس میں ابلیس غالب ہے اور وہ حرکت و عمل کا
پیکر ہے اس کے بجائے جبریل ایک مجہول کردار ہے۔ تاہم اس نظم سے کئی مفاہیم کا استنباط
ہو سکتا ہے ایک مفہوم یہ بھی نکالا جاسکتا ہے کہ ابلیس اس نظم میں اپنے کارناموں کو بڑھا
چڑھا کر پیش کرنے کے باوجود نفسیاتی طور پر بے حد کمزور ہے اور اس کو کسی بات کا پچھتاوا
ہے مثلاً جب وہ کہتا ہے۔

کر گیا سر مست مجھ کو نوٹ کر میرا سبو

اس میں سرمستی کی بات ضرور کہی گئی ہے لیکن اس سے پہلے سبو کے نوٹنے کا بھی ذکر ہے
جس کے ساتھ لفظ ”میرا“ کا استعمال کیا گیا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے۔

جس کی نومیدی سے ہو سوزِ دوروں کائنات

کون طوفان کے طمچے کھا رہا ہے میں کہ تو؟

نومیدی اس کی Negativity کی وجہ بھی بن جاتی ہے۔

میرے فتنے جامہ عقل و خرد کا تاروپو

میرے طوفاں یم بہ یم دریا بہ دریا یو بہ یو

یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ شروع شروع میں اسلوبیات کا دائرہ کار

شاعری تک محدود رہا لیکن 1980 کی دہائی تک آتے آتے فکشن ڈراما اور دوسری نثری اصناف کی تفہیم و تحسین کی خاطر بھی اسلوبیت کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی اور اس کے طریق کار میں خاصی وسعت پائی گئی۔ یہ اصناف بھی چونکہ زبان کے استعمال سے ہی اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہیں۔ ظاہر ہے یہ بھی لسانیاتی تجزیوں کی بدولت زبان کے استعمال اور اس کے نادیدہ تخلیقی امکانات کو روشن کر سکتی ہیں۔ ان اصناف میں زبان کے استعمال کی کیا نوعیت ہے اور بیانہ کے لحاظ سے غیر لسانیاتی عناصر و اسباب کس طرح زبان کے استعمال کی ماہیت پر اثر انداز ہو سکتے ہیں اسلوبیت کے طور طریقوں سے اس سلسلے میں کافی پیش رفت ہوئی ہے۔ W Labor اور J. Waletzky نے Narrative Analysis کے تحت بیانہ کے Macro - Structure سے متعلق درج ذیل چھ عناصر کی نشاندہی کی ہے۔ ہر بیانہ میں یہ تمام عناصر موجود ہوں ایسا ضروری نہیں ہے البتہ الجھاؤ اور حل ہر کہانی کا لازمہ ہیں۔

- 1- التفات (Abstract) ۱۔ یہ بیانہ کا پہلا جزو مانا گیا ہے اس میں کہانی سے متعلق ضروری اشارہ دیا جاتا ہے یہ ایک طرح سے کہانی کا اعلان ہے۔ بعض اوقات ایک یا کئی اہم کردار بھی متعارف ہوتے ہیں۔
- 2- تناظر (Orientation) اس میں عموماً سیاق، کردار، مقام اور عمل کا تعارف دیا جاتا ہے۔
- 3- الجھاؤ (Complication) یہ کہانی کا ضروری حصہ ہے۔ اس میں کہانی کا بنیادی پراللم پیش ہوتا ہے جس کے ساتھ قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔
- 4- حل (Resolution) پراللم جب حل ہونے لگتا ہے یا حل ہو جاتا ہے تو قاری کی تشفی بھی ہونے لگتی ہے یا پھر قاری کو سوچنے کی نئی راہیں مل جاتی ہیں۔

۱۔ اصطلاحوں کے ترجمے میرے اپنے ہیں۔ ضروری نہیں کہ صحیح ہوں۔

- 5- توضیح (Evaluation) یہ حل کی طرف قاری کے ذہن کو منتقل کرتا ہے
(کہانی میں اس کے لیے کوئی جگہ مقرر نہیں ہے یہ عموماً حل سے پہلے واقع ہوتا ہے)
6- تتمہ (Coda) یہ کہانی یا افسانے کا اختتام ہے اور قاری اس مقام پر پہنچتا
ہے جہاں سے وہ کہانی میں داخل ہوا تھا۔

آئیے ان نکات کی روشنی میں پریم چند کے افسانے ”کفن“ پر بات کرنے کی
کوشش کریں گے۔ کفن نہ صرف پریم چند کا شاہکار افسانہ سمجھا جاتا ہے بلکہ اردو کے اہم
ترین افسانوں میں بھی شمار ہوتا ہے افسانہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

”جھونپڑی کے دروازے پر باپ اور بیٹا ایک بجھے ہوئے الاؤ کے
سامنے خاموش بیٹھے تھے اور اندر بیٹے کی نو جوان بیوی بدھیا دروازہ
سے پچھڑیں کھا رہی تھی اور رو رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش
صدائٹھتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے..... مجھ سے تو اس کا
ٹڑپنا اور ہاتھ پاؤں ٹپکتا نہیں دیکھا جاتا۔“

Macro Structure کے مطابق یہ افسانے کا التفات (Abstract) ہے اس
میں کہانی سے متعلق واضح اشارات ملتے ہیں کہانی کے کردار بھی متعارف ہو جاتے ہیں لیکن
جو کردار کہانی کا سب سے اہم اور مرکزی اہمیت والا کردار ہے اس کا
پورا Description دیا گیا ہے یعنی ”بیٹے کی نو جوان بیوی بدھیا“ جبکہ گھیسو اور مادھو کو
باپ اور بیٹا کہا گیا ہے۔ ان کے ناموں کا ذکر بعد میں آیا ہے بدھیا پورے افسانے پر
چھائی ہوئی ہے لیکن پوری کہانی میں ان کا کوئی مکالمہ ان کی کوئی حرکت اور ان کا کوئی دوسرا
عمل نظر نہیں آتا ہے سوائے اس کے ”وہ دروازہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی“ افسانے میں
التفات کے سوا کہیں بدھیا کا ذکر نام سے نہیں آیا ہے بلکہ اس کے متعلق Anaphoric
references دی گئی ہیں مثلاً جس اسی کے ساتھ کیوں نہیں مرتی، یہ عورت وہی
عورت اس کی بیوی اس کے منہ پر اس کے پیٹ میں مادھو کی گھر والی وہ اس کی مٹی

اٹھے گی وغیرہ وغیرہ۔ افسانے کے اس حصے میں بچے ہوئے اداؤں، جاڑوں کی رات، فضا سننے میں غرق، سر اگاؤں، تاریکی میں جذب ہو گیا تھا، جیسے اغاظ کا استعمال کیا گیا ہے جو منظر کے سین مٹا رہے ہیں اور ماحول کو مزید شدید بناتے ہیں۔ بچھ ہوا ال دہدھیہ کی من سبت سے بھی ہے جس کی وجہ سے صر میں تھوڑی بہت رونق تھی۔

افسانے کے تناظر (Orientation) میں سیاق، کردار، عمل اور ان کی کیفیت بیان کی گئی ہے جو یہاں سے شروع ہوتا ہے۔

”چھاروں کا کنبہ تھا سرے گاؤں میں بدنام..... اور یہ دونوں شاید اسی انتظار میں تھے کہ یہ مرے تو آرام سے سوئیں۔“

اس میں ماضی بعید قریب حال اور فعل جاریہ کا خوبصورت امتزاج نظر آتا ہے ایک مثال سے اس کی وضاحت ہوتی ہے۔

”جب سے یہ عورت آئی تھی اس نے خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی، پسائی کر کے حاس چھیل کر وہ یہ بھر آنے کا بھی انتہا کر لیتی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی۔ جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور اسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ آڑنے بھی گئے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بدلتا تو بے نیازی شان سے دو گنی مزدوری مانگتے وہی عورت آج صبح سے دروازہ سے مر رہی تھی اور یہ دونوں شاید اسی انتظار میں تھے کہ یہ مرے تو آرام سے سوئیں۔“

افسانے کے دوسرے حصے (Episode) میں اُبھ و سامنے آتا ہے جب مادھو اپنی بیوی کو کوٹھری میں مرا ہوا پاتا ہے تو باپ بیٹے کو غن کی فکر لاحق ہو جاتی ہے اور گھیسو گاؤں کے چیسوں والوں کے پاس غن کے لیے پیسہ مانگنے جاتا ہے۔ وہاں سے پانچ روپے جمع کر کے لاتا ہے لیکن اُبھ و اس وقت گہرا ہو جاتا ہے جب باپ بیٹا ان روپیوں سے شراب کی بوتل خرید کر پینے لگتے ہیں ایسے میں مادھو کے دل میں تشویش کی ہر اٹھتی ہے کہ پیسے تو خرچ

ہو گئے کفن کہاں سے آئے گا۔ اب افسانے کا وہ مرحلہ آ جاتا ہے جس کو Evaluation کا نام دیا گیا ہے یعنی جہاں الجھاد کا حل نظر آتا ہے۔ گھیسو کہتا ہے۔

”اس کو کھن ملے گا اور اس سے اچھا ملے گا جو ہم دیتے“

مادھو کے دریافت کرنے پر کہ کفن کون دے گا گھیسو زور دے کر بڑے اعتماد لہجے میں جواب دیتا ہے۔

”میں کہتا ہوں اسے کھن ملے گا تو مانتا کیوں نہیں۔“

گھیسو کے اس جواب میں یقین اور قطعیت ہے جس کو Speech Act Theory میں Declaration / Commisive کے کہتے ہیں یعنی اس بیان (Proposition) کے تئیں بولنے والے کا اعتماد اور یقین ہے۔ اعتماد بھی اتنا کہ وہ اس کا وعدہ کرتا ہے۔ ساتھ ہی اس اعتماد کی وجہ بھی بیان کرتا ہے۔

”وہی لوگ دیں گے جنہوں نے اب دیا۔ ہاں وہ روپیہ ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم بیٹھے نہیں گے اور کھن تیسری بار ملے گا۔“

کہانی کے Evaluation میں ہی حل Resolution دکھایا گیا ہے۔ اس کو الگ طور ظاہر کرنے کی ضرورت بھی نہیں تھی آخر وہی ہوتا ہے جس کی ان دو کرداروں سے توقع کی جا سکتی تھی۔ پھر کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔

کہانی سے متعلق ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ جہاں حزن و ملال کی کیفیت سے شروع ہوتی ہے وہیں بظاہر خوشی اور سرمستی کے الفاظ پر ختم ہوتی ہے باپ بیٹا جنہوں نے زندگی بھر خوشیوں کے نہایت کم لمحے دیکھے تھے۔ اس کی موت کے موقع پر جشن منا رہے ہیں جس کے ساتھ ان کا قریبی رشتہ تھا اور جس کے دم سے ان کے گھر کی چکی چلتی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ جس سماج میں یہ دونوں کردار زندہ تھے گھیسو کو اس کی مابینیت کا گہرا شعور تھا اور وہ اپنے انجام سے باخبر بھی تھا اس کا احساس گھیسو کے اس استعاراتی لہجے سے بخوبی

ہوتا ہے۔

”کیوں روتا ہے بیٹا کٹھنس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی، جنجال
سے چھوٹ گئی، بڑی بھگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ بندھن
توڑ دیئے۔“

افسانے میں سیاق، کردار، کرداروں کی نفسیات اور سماجی و تہذیبی وابستگی کے اعتبار سے
زبان کا استعمال کیا گیا ہے مثلاً جہاں راوی سامنے آتا ہے وہاں اسی کے اعتبار سے زبان
کا استعمال ملتا ہے چنانچہ راوی کی موقعوں پر اپنے طنز یہ لہجے سے بے حد متاثر کرتا ہے مثلاً۔
”کاش دونوں سا دھو ہوتے تو انہیں قنعت اور توکل کے لیے ضبط
نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی، یہ ان کی خلقی صفت تھی۔“
”گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو
بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش و قدم پر چل رہا تھا بلکہ
اس کا نام روشن کر رہا تھا۔“

راوی کے تمام بیانات افسانے میں پس منظر کے طور پر کام کرتے ہیں جبکہ اسٹوری لائن
پیش منظر میں ہے۔ پس منظر کہانی، ماحول، کردار، سماج وغیرہ کے تین راوی کے عمل اور رد
عمل کا عکس ہے الغرض اس افسانے کا اگر بھرپور اسلوبیاتی تجزیہ کیا جائے تو نہ جانے اس
کے کتنے پہلو اور کتنی باریکیاں سامنے آسکتی ہیں۔

اس بات کا تذکرہ پہلے ہی کیا گیا کہ اسلوبیات کا بنیادی سروکار ادب میں زبان
کے استعمال اور اس کے تعامل کے امکانات کا تجزیہ کرنے سے ہے اس اعتبار سے یہ ایک
بسیار شیوہ تجزیاتی شعبہ ہے اور یہ بات دہرانے کی نہیں ہے کہ فارم اور فنکشن کے لحاظ سے
ادبی متن لسانی اور ادبی تکثیریت کا خزانہ ہوتا ہے اس لیے اسلوبیات کی روشنی میں اس کا
تجزیہ کسی بھی طور سے واپسی سے خالی نہیں ہوتا ہے اس کے کسی ادبی حسن کے پیچھے لسانی
جوازی دریافت اپنے اندر ایک جمالیاتی تجربہ ہے۔ اس بنیاد پر ادب کی تفہیم و تحسین میں

لسانیاتی شعور اور آگہی کے عمل دخل سے انکار کی گنجائش ممکن نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لسانیات ایک جدید علمی اور تحقیقی شعبہ ہے لیکن تفہیم ادب میں لسانیاتی شعور کی کار فرمائی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ زمانہ قدیم سے ادیبوں اور نقادوں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کا سہارا لیا ہے۔ لفظ و معنی، فصاحت و بلاغت، بحور و اوزان، روایتی شعری اصطلاحیں مثلاً آہنگ، غزلیت، برجستگی، روانی، شعری محاسن جیسے استعارہ، تشبیہ، ابہام، ایہام، پیکر، تجرید، تجسیم، افسانویت وغیرہ لسانیات اور اسلوبیات کی ہی بحثیں ہیں، جدید لسانیات اور اس کے تعلق سے اسلوبیات نے ان مباحث کو آگے بڑھایا اور ان کو معروضی بنیادیں عطا کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کا جواز عالم گیر ادبی اور لسانیاتی اصولوں پر تلاش کرنے کی کوشش کی ہے، حرف صوت کا رشتہ اصوات کی درجہ بندی، تشکیل الفاظ کے اصول، نحویات و معنیات مشرقی شعریات اور اصول لسان کے نمایاں پہرے ہیں۔ یہ بات صحیح ہے کہ بیشتر فلسفیانہ اور فکری تحریکیں ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہیں لیکن لسانیاتی اور اسلوبیاتی شعور ہماری شاندار ادبی روایت میں پہلے سے موجود رہا ہے اس لیے اس کو خالص مغرب سے منسلک کرنا مناسب نہیں ہے۔ اس مقالے کے شروع میں کہا گیا کہ تفہیم ادب میں زبان کو آج تک نظر انداز کیا گیا۔ میرے کہنے کا مطلب یہی تھا کہ صحیح معنوں میں چونکہ تنقید مغرب کی دین ہے اس لیے اس کی پیروی میں اکثر زبانوں بشمول اردو نے بھی تنقید میں زبان کے کردار کو اہمیت نہیں دی ہے۔

اس مختصر سے مقالے کا مقصد اسلوبیات کا ایک سرسری تعارف پیش کرنا تھا نہ اس کی تکنیکی باریکیوں کی توضیح کرنا۔ اس لیے صرف چند بنیادی باتوں پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔۔۔



گردش رنگ چمن نئی تاریخیت

دوسری ہندوستانی زبانوں کی طرح اردو کا بھی یہ المیہ ہے کہ اس کی اپنی کوئی تنقید نہیں۔ پہلے ہم عربی اور فارسی کی طرف دیکھتے تھے اب امریکہ، فرانس، لندن اور جرمنی کی تحریکوں اور تنقید سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کوشش انگریزی کی توسط سے ہوتی ہے۔ مغرب میں جب سے تنقید نے لسانیات سے رشتہ جوڑا تھیوری کا زور بڑھ گیا ہے۔ یہ تھیوریاں اتنی ابھی ہوئی ہیں کہ اکثر مترجمین اس کی وضاحت میں ناکام ثابت ہو رہے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'ساختیات'، 'پس ساختیات'، 'قاری اساس تنقید'، 'تشکیل' یا 'التشکیل'، 'تانیثیت'، 'نئی تاریخیت' سے متعارف کروایا۔ اس سمت میں دوسرے نقادوں نے بھی سنجیدہ کوششیں کیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر قاضی افضل حسین، قمر جمیل، فہیم انظمی، ابوالکلام قاسمی، نظام صدیقی، قدوس جاوید سے لے کر ناصر عباس نیر تک سب نے مابعد جدیدیت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ تانیثیت تنقید اور بین التونیث کے کچھ اچھے اصدقی نمونے نظر آئے لیکن تشکیل اور نئی تاریخیت کی جانب کم ہی توجہ کی گئی۔

نئی تاریخیت بنیادی طور پر امریکی علمی سرگرمیوں سے وابستہ تحریک ہے۔ نئی

تاریخیت کی اصطلاح کا حالیہ استعمال ثقافتی تاریخ کے کسی مکتب یا کسی مربوط تھیوری سے تعلق نہیں رکھتا اس کے برعکس اس سے ایک خاصی متنوع علمی سرگرمی کی نشان دہی ہوتی ہے ان علمی سرگرمیوں کے دائرے میں ادبی تنقید کی وہ صورت حال بھی شامل ہے جو بنیادی طور پر ادبی متون کی تفہیم میں مقامی سیاسی اور سماجی سیاقوں کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ نئی تاریخیت کے ڈانڈے بعض ناقدین نشاۃ ثانیہ سے ملاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ”گردش رنگ چمن“ کو غدر سے شروع کیا۔ وہ لکھتی ہیں:

”سمندر گاتے گاتے جل کر راکھ ہونے کے بعد اسی راکھ سے پھر زندہ ہوتا

ہے۔ سارا ہندوستان اپنے لمبے اور راکھ سے نمودار ہوا تھا مگر بدلا ہوا۔“

جیسا کہ اوپر دکھا گیا کہ ادبی متون کی تفہیم میں مقامی سیاسی اور سماجی سیاقوں کی اہمیت پر نئی تاریخیت زور دیتی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ثقافت تاریخ کی ایک سرگرم قوت ہے۔ قرۃ العین حیدر بعض مسلمہ مفروضوں پر سوال قائم کرتی ہیں۔ آخری مغل بادشاہ اور اودھ کے فرماں بردار عیش پرست اور ظالم تھے؟ کیا محمد شاہ محض رنگیلے اور واجد علی شاہ صرف ناچا کرتے تھے؟ کیا یہاں امراؤ جان ادا تھیں یا بیڑیں اور کبوتر؟

پھر راکھ اور لمبے کے نیچے سے جو نئی تاریخیت برآمد ہوتی ہے وہ اس ثقافت کا بیان ہے وہ اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کی حامل ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ غدر نے پورے معاشرے کو نیست و نابود کر دیا اور نہ وہ ایسی ثقہ پر تکلف آزاد خیال سوسائٹی تھی جس کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ وہ گوشتی کو ان دریاؤں کی طرح تہذیبی علامت قرار دیتی ہیں جن کے کنارے عظیم تہذیبوں نے جنم لیا تھا۔ وہ فرات، سین اور ٹیمز اور نیل کو گوشتی میں جذب کر دیتی ہیں اور ان کے اختلاط سے جو نئی تہذیب ابھری تھی اس کا ذکر کرتی ہیں۔ جہاں فرانسیسی، انگریز، یوریشین سب کے سب نوابوں کے تمدن میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ وہ لکھتی ہیں اہل فرانس جب نگارستان لکھنؤ میں محافل رقص و سرور بپا کرتے تھے تو خوش دلی سے اپنے ٹوپ مجرے والیوں کے سروں پر رکھ دیتے تھے کبھی ٹھسکی لگا کر وہ بانگی

ٹوپیاں ارباب نشاۃ خود اوڑھ لیتیں اس طرح کارچوب سے سج کر ان کی پوشاک میں شامل ہو گئیں۔ کس طرح تہذیبی اختلاط نے ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ سرطامس مشکاف آف بنگال اسلر گورستان کے مقبرے پر اردو اور فارسی کتبے نظر آتے ہیں۔ صیب اور مرمریں فرشتے کے نتیجے ہو اور برائے رحمہ لکھا ہوا ہے۔

وہ تاریخ کے چہرے سے روصاف کر کے مخلوط معاشرے کی تاریخ رقم کرتی ہیں۔ 1796ء میں جان کمپنی کا ولیم گارڈنر نواب زادی منظور بیگم پر عاشق ہو گیا۔ گجراتی نواب نے مجبور ہو کر تیرہ سالہ منظور النساء بیگم کا نکاح چھبیس سالہ کیپٹن ولیم سے پڑھوا دیا۔ شپ آف کلکتہ نے از روئے کلیسائے انگلستان اس نجوگ کو جائز قرار دیا۔ پنشن یافتہ اکبر ثانی نے منظور النساء بیگم کو اپنی بیٹی بنالیا ان کی بہن ظہور النساء بیگم کا شوہر میجر ہر سی تھا۔ ولیم گارڈنر نے اپنی پوتی سوزن کا بیہ سیمان شکوہ شنہ ادے سے بیٹے انجم شکوہ سے کیا۔ سلیمان شکوہ آبر ثانی کا چھوٹا بھائی تھا اس کی بیگم نے گوپ مان خان کی پرہیزگری سے کیا۔ منظور النساء اور ولیم کے صاحب زادے نور بصر قمر چہر پر عاشق ہوئے دونوں فرار ہوئے بعد میں ولیم نے قمر چہر و شنہ ادے سے سلیم سے طلاق وادی اور جیمز کے ساتھ نکاح پڑھوا دیا۔

ثقافت اور معاشرے کا یہ بیان کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔ اس تہذیب کی نئی توضیح کرتے ہوئے سمجھتی ہیں وہ ایک رومانٹک معاشرہ تھا۔ اندو مسلم فیوڈل تہذیب کی شکست کے بعد روکھی پھیلی و کنورین اخلاقیات اور جیسائیت نے ایک نئے سوسائٹی کی بنیاد رکھی۔ لیکن اس معاشرے پر مغیہ زمانے کا اثر گہرا تھا کہ یہ حضرات اپنے ایک ہاتھ میں انجیل اور دوسرے میں اپنے اردو کلام کی ریاض تھا مے رکھتے تھے۔ تاریخ یہ بتاتی ہے کہ انگریزوں کی آمد کے بعد ہندوستان میں آزاد خیالی آئی لیکن قرۃ العین حیدر اس کی رد تشکیل کرتی ہیں۔ پروفیسر فریڈرک کریوز Fredric Crews کا خیال ہے کہ نئی تاریخیت میں رد تشکیل کا خاص عمل دخل ہے۔ ڈان۔ ای۔ این کہتا ہے ان ادبی مطالعات کی صورت حال کی سب سے مستند ترجمانی 1986ء میں ماڈرن لنگویج ایسوسی ایشن کے اجلاس میں ہے

ہیلس ملر J. Hillis Miller کے صدارتی خطبے میں نظر آتی ہے۔۔۔ چنانچہ نیوز ویک نے بلجیم کے نازیوں کے حامی اخبار میں شائع ہونے والی پال دی مان کی بعض ابتدائی سامی مخالف تحریروں سے متعلق حالیہ انکشاف پر مبنی رپورٹ کا اختتام رد تشکیل اور نئی تاریخت کے باہمی ربط پر کیا۔ ”گردش رنگ چمن“ میں بھی یہ ربط صاف نظر آتا ہے۔ ایک طرف کفر میں سیت کا ذکر کرتی ہیں دوسری طرف یہ انکشاف کرتی ہیں کہ اسپین پر سات سو برس مسلمانوں کی حکومت رہی لیکن مسلمان عورتیں کھلے منہ پھرتی تھیں ہر موقع پر موجود ہوتیں۔ یورپین عورتوں سے زیادہ تعظیم یافتہ تھیں جلسے جلوس ناچ و گانا اسکول اور کالج میں شریک ہوا کرتی تھیں۔ وہ لکھتی ہیں ”شہر بغداد میں ایک خلیفہ تھا ولید پر لے درجے کا عیش اس کے دور میں شہر بغداد زنان بازاری سے بھر گیا تو شرفانے اپنی عورتوں کے لیے پردہ لازم کر دیا۔“ یہاں قرۃ العین نہیں بتاتیں کہ عورت کے پردہ یا حجاب کے جو احکام ہیں اس سے یہ سوسائٹی انحراف کیوں کرتی تھی؟ اسی طرح وہ مسلمانوں میں تصویر کشی کے رجحان کے ثبوت پیش کرتی ہیں۔ وہ لکھتی ہیں: قصص الانبیاء معراج نامہ سب میں پیغمبروں کی باضابطہ صورت گری موجود ہے۔ خمسہ نظامی جن کا تعلق بغداد اسکول سے تھا انہوں نے براق کی تصویر پیش کی۔ جنت کا منظر پینٹ کیا، رشید الدین کی جامع التواریخ میں انبیاء کے آٹھ پورٹریٹ ہیں۔ وہ یہ بھی لکھتی ہیں کہ سیرالنسی کو ہر عثمانی سلطان کے عہد میں السٹریٹ کیا گیا۔ مراد سوم والی کتاب میں آٹھ سو چودہ تصویریں ہیں۔ عمل احمد نورس مصطفیٰ کا ہے۔ وہ ایک Miniature کی تشریح کرتی ہیں جس کا عنوان آغاز نبوت ہے۔ اس کے علاوہ سعدی اور جامی وغیرہ کو السٹریٹ کرنے کے لیے بھی بے شمار تصویریں بنائی گئیں ترک ایرانی اور مغل۔۔۔ ترکی کے عثمانیوں نے اس روایت کو ختم کیا۔ پھر وہ اس متنازعہ فیہ مسئلہ کو اس طرح ختم کرتی ہیں کہ ”مذہبی مصوری اسلامک آرٹ کی غالب روایت نہیں۔ مسلمانوں کی اکثریت اس کے خلاف ہے۔ مسلمان بت شکنی کے لیے بدنام ہیں لیکن شروع کے عیسائیوں نے بت شکنی کے جوش میں رومان و روم کے بہترین مجسمے توڑ ڈالے۔ باز نعیم کے

پادریوں نے بہت لڑائی جھگڑے کے بعد فیصلہ کیا کہ ان پڑھ عوام کو چیزیں کے متعلق سمجھانے کے لیے تصویریں بنائی جائیں۔ مسلمان عدنانے اس قسم کا فیصلہ نہیں کیا۔ اس انکشاف کے بعد یہ خیال آتا ہے کہ اس ہی میں طالبان کی بت شکنی کے جو چرچے کئے گئے کیا یہ کوئی نئی بات تھی؟ قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں

”شہروں و رانسانوں کی شخصیت یکساں ہے اس پر پیمانہ کے پرت چڑھے

ہیں اُسران کو اتارنا شروع کیجئے تو آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔“

ردِ تشیل پرت اتارنے کا عمل ہی ہے۔ ذرا ان کرداروں کو دیکھئے ایک ایک پرت ان کا ایک نیاروپ پیش کرتی ہے۔ عندلیب اینڈری ریٹال، ہبل دی ڈانس، بیگم شہور حسین، امبا پرشاد کی تنخواہ، ار ملازمہ، ان کی ماں گل رخ بانو عرف نواب فاطمہ بنت دلدار علی برلاس عطر فروش، دادا، اچھی مغل اور نانا، ایرانی قزلباش، پھر وہ نوابین چھوڑی کہلانے لگتی ہیں۔ اسکے بعد نواب بائی آف جے پورا، آخر میں نواب بیگم۔ ان کی سر پرست دلنواز بیگم، کوہ قاف کی پری، ہر بائی نہیں نواب دلرس مغل، حلیا حضرت بیگم صلابہ سہاب نگر، پھر وقت انہیں کام کند، اور بیگم شمیم بننے پر مجبور کرتا ہے۔ آخر میں وہ جن بائی کے روپ میں خواجہ معین الدین چستی کی درگاہ میں دم توڑتی ہیں۔ نور ماڈریک، نور ماڈریک، پھر نور ماڈریک، نور ماڈریک بن جاتی ہیں۔

اردو ادب کی تاریخ

جو ادبی تعلق دار، اچان پور کا بھتیجا، شاہ علی خان، چوہدری دھیان سنگھ، رز و کہلاتا

ہے اور یک عرب بڑے کا نیوٹرین کرزندگی گزارتا ہے خوشنودی، نگار خانم آبادی شہوار خانم ہو جاتی ہیں۔

بادشاہ پش جو موسیقی کے ماہر اور انگریزی کے لکچرر تھے۔ اب روحانی رہنما ہیں۔

ڈاکٹر منصور کا شعر ہے۔ موان اور پیش امام کا بیٹا ہے۔

گرش رنگ چمن قاری کو حیران کر دیتی ہے۔

ایکھے خاندان کی بڑیاں ٹھوڑیں کھا کھا کر ناچ گرل بن گئیں۔ ایسا کیوں ہوا؟

لازمہ جھوٹی ہوتی ہے کیوں کہ تاریخ داں اس تشکیل کو اپنی داخلیت میں خواہ کتنا ہی جذب کیوں نہ کرے۔ یہ تشکیل بہر حال ان متون کی مادیت کی بھی پابند ہوتی ہے جنہیں تاریخ داں تاریخی مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

ثقافتی افعال میں کبھی کبھی تصادم اور تضاد کی صورت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ تصادم اور تضاد کی یہ صورت حال دیکھئے کہ نواب بیگم فرانسسیسی اندرے رنیاں کے عشق میں سب کچھ گنو کر اس کی بچی کی ماں بن جاتی ہیں۔ اس بچی کی آگوا کی فلمو میا ہے۔ عندلیب اینڈری رنیاں کے نام سے لوریو کا نوٹ میں پڑھ رہی ہے وہ جو تاریخ پڑھ رہی ہے اس کے مطابق گاندھی نہرو سروجنی نانڈو وغیرہ ان کے دشمن ہیں۔ نواب بیگم رنگون میں حضرت بہادر شاہ ظفر کے مزار پر جا کر فاتحہ پڑھتی ہے اور انگریزوں کو گالیاں دیتی ہے عندلیب عرف اینڈری ریٹال کو برا لگتا ہے۔ ان کے بڑے پوتے شہزادہ سکندر بخت کو دیکھ کر انہیں ”صاحب عالم“ کہہ کے محو طب کرتی ہیں تو عندلیب کی ہنسی چھوٹ جاتی ہے۔ عندلیب کا خیال تھا کہ دن کو تو نادر شاہ اور احمد شاہ نے تاریخ کیا۔ ۱۸۰۳ء میں ۱۱ رڈ لیک نے اسے دوبارہ بسایا۔ غدر سے پہلے ہی افغانوں اور مرہٹوں نے سارا زور ختم کر دیا تھا۔ انگریز نہ آتے تو سلاطین (شاہ عالم کی اولاد) کا برا حشر ہوتا۔ کمپنی کی سرکار کو دلی ٹھیکے پر دے دی گئی تھی اس کا انتظام کردہ حضرت بادشاہ سد مت کو خود اپنی اور ان دو بڑا سلاطین کی کفالت کے لیے بارہ لاکھ سالانہ ملتا تھا۔ ان ناکارہ آدمیوں سے ہمدردی رکھنے والوں سے اسے سخت نفرت تھی۔ تاریخ نویس طرح طرح سے کہتے ہیں کہ موتی لال نہرو اور گوکھلے چاندیوں کے جھگڑوں کے کیس لڑا کر لکھ پتی بن گئے۔ بنگالی ہندو نے ایسٹ انڈیا کمپنی کے ماسٹروں کی حیثیت سے بے تحاشہ دولت کمائی۔ زمینیں خرید لی تھیں۔ ان کے خاندان کلکتہ کے مرچنٹ پرس کہلاتے تھے لیکن ملک کے معاشرے پر مغل تہذیب اتنی حاوی تھی کہ دولت کمائے والا ہر شخص نوابین کی راہ پر چلنے لگتا لیکن احتیاط کے ساتھ!!

جنگ آزادی کی ایک نئی تاریخ لکھنے کی ضرورت ہے۔ کیسے کیسے اہم کردار گردش

زمانہ کی نذر ہو گئے۔ قرۃ العین ایسے ہی ایک مجاہد آزادی حضرت مولانا عبدالرزاق فرنگی محل کا تذکرہ کرتی ہیں جنہوں نے غدر کے بعد کبھی برف نہیں کھایا۔ انگریزی کا غدر پر نہیں لکھا ولایتی شکر استعمال نہیں کی انگریزی بوٹ نہیں پہنے۔ ریل پر سفر نہیں کیا۔ لیکن کچھ نہیں ہوا۔ بعد میں یہی سب کچھ گاندھی جی نے کیا فرق پڑا۔ اب تو ہم گاندھی کی شاندار سادھی بنا کر غیر ملکیوں سے پھول چڑھوانے کے ملاوہ کچھ نہیں کرتے۔

تاریخ کا یہ روپ بھی دیکھئے۔ ۱۹۱۱ء میں دلی دربار کیا جاتا ہے مشاعرہ کمیٹی کے صدر ڈاکٹر اقبال ہیں۔ انہوں نے پنڈت برج موہن دتا تریہ کے قصیدہ بہاریا کو بہترین قرار دیا۔ رابندر ناتھ ٹیگور نے اس مبارک موقع کے لیے ایک ترانہ بنگالی زبان میں لکھا۔ جن گن منادی نامیک جیہ ہے بھارت بھاگیہ ودھاتا۔ بیگم بھوپال نیلے برقعے پر ہیروں کا تاج پہن کر آئی ہیں۔ مہارانی پٹیلہ نے زنانہ ہند کی جانب سے ان کو ایڈریس پیش کیا۔ مسٹر الما لطیفی آئی سی ایس انچارج انڈین کمپ کو مسٹر محمد علی جوہر ایڈیٹر ”کامریڈ“ نے ورنا کیولر اخبار نویسوں کی طرف سے ایک نفرتی سیٹ پیش کیا۔ اس جلوس میں ڈیڑھ سو نواب سات سو جاگیردار شریک تھے۔ یہی نہیں وہ بعض راز فاش کرتی ہیں کہ عقیل حیران رہ جاتی ہے مثلاً 1934ء میں علامہ اقبال نے لاہور میں فلم ”افغان شہزادہ“ کی کہانی لکھی تھی اور خواجہ حسن نظامی ڈیلاگ رائٹر تھے۔ مولانا ابوالکلام آزاد فلم The Fital Night کے مکالمہ نویس تھے وہ شیخ افتخار الرسول کے بارے میں بتاتی ہیں کہ وہ قانون پڑھنے ملتان سے لندن گئے تھے۔ بیرسٹر بننے کے بعد انگلش فلموں میں کام کرنے لگے۔ بہادر شاہ ظفر کا سگا پوتا مرزا سہراب شاہ حسن نھمی کا نوکر ہے۔ بادشاہ کے نواسے قمر سلطان اور نصیر الملک گداگری کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے سارے کردار ایسے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ عندیہ کو اپنی کہانی سنانے کے بعد پچھتاوا ہوتا ہے۔ غبرین Identity Crises کا شکار ہو جاتی ہے منصور Confuse ہو جاتا ہے۔

وسیع المشرّب سوسائٹی کا کلائمکس صوفیا کے آستانے میں۔ بابا جو شریعت کی

پابندی نہیں کرتے ان کے پاس بے چین دل اور پریشان ذہن انسانوں کا ہجوم ہے۔ ان میں جاہلوں سے لے کر اسکالروں تک سب شامل ہیں عربی باقی ہیں جرمن باقی ہیں۔ قرۃ العین کی تاریخیت وسیع امشب معشرے کی وکالت کرتی ہے۔

آخر میں یہ عرض کردوں کہ نئی تاریخیت کی کوئی مربوط نظر بنیاد یا اس کے حامین میں کسی طرح سے نظری یا منہاجاتی Methodological قرینے کی تلاش کرنا غلط

ہوگا۔ نئی تاریخیت ماقبل تنقید کی طرح کوئی منتخب قلم نہیں کرتی بلکہ یہ ادبی ثقافتی مطالعات کے شعبے میں ایک عمومی رجحان کا نام ہے۔۔۔

فلشن مطالعات کا نیا عالمی تناظر اور اردو تنقید

ادب علی الخصوص فلشن میں خارجی حقائق اور داخلی کوائف کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اسے انسانی اعمال اور افعال کی نمائندگی کے اظہار کا بنیادی وسیلہ تصور کیا جاتا ہے۔ کہانیوں سے دلچسپی نہ صرف فطرت انسانی کا خاصہ ہے بلکہ کہانیاں ہماری معاشرتی تہذیبی اور تخلیقی کائنات کی تشکیل کا ابتدائی اور مستقل حوالہ بھی ہیں۔ فلشن ہماری احتجاجی بصیرت اور یادداشتوں کے تخلیقی اظہار اور خارجی حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کے امکانات کو خاطر نشان کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف بشری علوم بشمول ادبی تنقید 'لسانیات' بشریات 'نفسیات' اور عمرانیات میں انسانی سروکاروں اور ادراک حقیقت میں کہانیوں کی ساخت کے تجزیے کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ فلشن مطالعات میں گزشتہ چار دہائیوں میں حیرت انگیز نوعی اور انقلابی تبدیلی آئی ہے کہ اب ادب کو روزمرہ کے مانوس حقائق کا اظہار یا اسے خارجی کائنات کی تشکیل کا التباس پیدا کرنے کا وسیلہ نہیں سمجھا جاتا۔ اب فلشن بین 'نقطہ نظر' ارتکاز اور نمائندگی کے مختلف طریقوں اور تہذیبی مظاہر کو Domesticate کرنے کی روش کو خاطر نشان نہیں کرتا بلکہ قارئین کو مسلسل یہ باور کراتا

ہے کہ کہانیاں کسی موضوعی حقیقت کا پرتو ہونے کے بجائے Artifact ہیں۔ معاصر فکشن مطالعات مروجہ فکشن تنقید کے نظریاتی اور علمياتی سرکاروں کی نارسائی کی مختلف جہتوں کو آشکارا کرتے ہیں کہ اب فکشن تنقید موضوع یا مواد کی تنقیص (Paraphrasing) پلاٹ (Story Line) مکالموں اور کرداروں کی زبان، مفوطی اور غیر مفوطی حرکات و سکنات کے مطالعے راویوں کے نقطہ نظر اور ارتکاز کے مختلف وسیلوں کی بحث سے شعوری طور پر اجتناب کرتی ہے۔ ای۔ ایم۔ فوسٹر کی کرداروں سے متعلق مقبول عام درجہ بندی یعنی Flat اور Round Character راویوں کی واحد متکلم یا غائب خبیہ مطلق راوی Omniscient Narrator میں تقسیم اور اور ان کے نقطہ نظر اور ارتکاز Focalisation کو اب مطالعہ کا اساسی حوالہ نہیں گردانا جاتا ہے۔ فکشن کی تفہیم کا مرکزی حوالہ Narratology ہے۔ بیانیات اصطلاحات کے ساختیاتی مطالعاتی اصطلاحات ہے۔ ساختیاتی مفکرین تو اتر کے ساتھ ان مستقل عناصر، موضوعات اور پیشین ان کے حوالے سے صورت پذیر ہوئے ان آفاقی اصولوں کو مرکزی توجہ بناتے ہیں جو فکشن کی تشکیل کرتے ہیں ساختیات معنی سے گریز کرتے ہوئے ساخت کو ہدف ارتکاز بناتی ہے۔ Narrative ترسیل کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس میں واقعات کے ایسے Sequence کو بیان کیا جاتا ہے۔ جو کردار اور راوی کا رہن منت ہوتا ہے۔ حقیقی دنیا میں کہانی سننے والے گوشت پوست کا ایک راوی ہوتا ہے جسے ہم دیکھ سکتے ہیں۔ مگر متن کے راوی تک رسائی ایک شوارٹز ارمسڈ ہے۔ کیا اس راوی کا کوئی نقطہ نظر یا Voice ہوتی ہے اور اگر جواب ہاں ہے تو پھر اس کا اظہار کس طرح ہوتا ہے۔ ژاں زینے کے مطابق یہ متن Narrative Voice تو ظاہر کرتا ہے۔ زینے کی کتاب (1980) Narrative Discourse اور Chatman کی کتاب Story and Discourse (1978) نے اس امر پر توجہ دی کہ آخر کہانی کون بیان کر رہا ہے یا کون بول رہا ہے جسے قاری اپنی ذہنی سماعت سے سن سکتا ہے۔ راوی سے متعلق ہم جتنا

زیادہ چاہیں گے ہم اس کے نقطہ نظر اور ارتکاز سے اسی قدر واقف ہو سکیں گے۔ مقن کا راوی مکانی وجودی اور عارضی طور پر ہم سے دور ہوتا ہے۔ وجودی سے مراد یہ ہے کہ اس کا تعلق حقیقی دنیا کے بجائے افسانوی دنیا سے ہوتا ہے یعنی اسے خلق کیا جاتا ہے۔ راوی اس کے مخی طبع اور کردار سب غیر حقیقی یا بارتھ کے الفاظ میں Paper being ہوتے ہیں۔ Chatman اور بیانیات کے دیگر نظریہ سازوں نے Narrative Voice کی تفہیم کی خاطر Overttness اور Coverttness کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ اپنی موجودگی کا مسلسل احساس کرانے والا راوی Over ہوتا ہے جب کہ تشخص سے عاری اور تعینات کے حدود سے ماوراء راوی کو Covert کہا جاتا ہے بیانیات کا اب اصل مسند کہانی سے اس کے رشتہ کو نشان زد کرنا ہے۔ یعنی راوی موجود ہے یا غائب۔ اگر اس کا غیاب شعوری ہے تو پھر اس کی حکمت عملی کی فنی تدابیر کیا ہیں۔ راوی کی روایتی تقسیم واحد متکلم First Person اور Third Person ہے۔ ٹراں زینے کے یہ تقسیم بڑی حد تک گمراہ کن ہے۔ اس کے مطابق بیانیہ Narrate کے دو اقسام Homodiegtic Narrative اور Heterodiegtic Narrative میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ Diegtic سے مراد بیانیہ سے متعلق حکمت عملی اور Homo سے مراد متجانس ہے جبکہ Hetero کا مفہوم ”مختلف نوعیت“ سے ہے۔ Homodiegtic Narrative میں کہانی ایک ایسے راوی کے حوالے سے بیان کی جاتی ہے جو اس کا ایک کردار بھی ہوتا ہے۔ سابقہ Homo سے مراد ہوتا ہے کہ کہانی بیان کرنے والے راوی عمل کی سطح پر ایک کردار بھی ہے جب کہ Heterodiegtic Narrative میں کہانی کا راوی کردار نہیں ہوتا۔ سابقہ Hetro سے ظاہر ہوتا ہے کہ راوی کہانی کے کرداروں سے مختلف اور جداگانہ وجود رکھتا ہے۔ متجانس بیانیہ میں عمل مرکوز جملوں میں واحد متکلم میں نے کیا میں نے دیکھا ”میرے ساتھ یہ واقعہ پیش آیا“ وغیرہ پر مشتمل تعارفی جملے بولتے ہیں۔ جبکہ غیر متجانس بیانیہ میں کہانی سے متعلق عمل مرکوز جملوں میں تعارفی جملوں کی نوعیت مختلف

ہوتی ہے اور یہ Third Person Narrative کی موجودگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس نوع کے بیانیہ میں 'س' نے دیکھا' 'اس نے یہ کام نبھایا' اور 'اس کے ساتھ یہ واقعہ پیش آیا' وغیرہ استعمال کیے جاتے ہیں۔ 'ا' اس زینے کے مطابق بیانیہ کی نوعیت کا تجربہ یہ نقد کی اولین ترجیح ہونا چاہیے اور کہانی سے براہ راست منسلک عمل مرکوز جملوں میں تجربہ کرنے والے فرد Experiencing کی موجودگی اور غیر موجودگی کو عمل اس جملوں کے حوالے سے دیکھنا چاہیے۔ خاطر نشان رہے کہ کہانی میں عمل مرکوز جمع کسی واقعہ سے منسلک کردار یا کرداروں کے اعمال و ظہار کرتے ہوئے مثلاً یہ جملہ وہ پل سے کودا شعوری عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ جب کہ وہ کنویں میں گر گئی یا شعوری عمل کو نشان زد کرتا ہے۔ اس طرح 'میں نے سدا میں' بول چال کے عمل Speech Act کو خاطر نشان کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ جملے سب ہرئی کہانی کا مدد و حصہ بناتے ہیں یہ ایک سر اور تاریک رات تھی' بیان اور رد عمل کا اظہار کرتے ہیں یہ Plain Action Sentence نہیں ہیں۔ بیانیات کے ماہرین ٹرینٹا، چپٹ مین، اسٹریبل، پالمر، کلک، رونا، کیوری، بولے، ہینکس، کوس وغیرہ اب فکشن مطالعات میں جملوں کی مذکورہ نوعیت کو موضوع بحث بنا کر بیانیہ کے امتیازات کو واضح بھی کرتے ہیں اور کہانی کی ساخت کو بھی مرکز توجہ بناتے ہیں مزید برآں ایٹل اور چپٹ مین نے راوی کے مسئلہ کو محض بیان کی نوعیت سے مؤثر کر دینے کی کالت نہیں کی بلکہ یہ سواں بھی ٹھہرایا ہے کہ وہ ان دیکھ رہا ہے یعنی کہانی کے واقعات کو کسی کے نقطہ نظر سے بیان کیا جا رہا ہے اس کے لیے Figural Narrative کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ راوی داخلی ارتکاز Internal Focalization کا ضامن ہوتا ہے اور اس اثر جمیع اس کے مخصوص نقطہ نظر جسے فہم کی اصطلاح میں Pov Shot یعنی Point of view shot کہا جاتا ہے کو سامنے لاتے ہیں۔ یوی سٹاڈس اور سوسیر کی بصیرتوں سے سب فیض کرتے ہوئے اب بیانیات کے ماہرین فکشن مطالعات میں Discourse Narratology اور Story Narratology کو

بروئے کار لانے لگے ہیں۔ اول اندک مطالعہ میں کسی متن کو مشکل کرنے والے اسلوبیاتی انتخاب کو موضوع گفتگو بنایا جاتا ہے جب کہ Story Narratology میں کرداروں کے اعمال، افعال اور واقعہ کے ان عوامل کو پیش نگاہ رکھا جاتا ہے جو کہانی کے موضوع، پلاٹ اور Motives کی تشکیل کرتے ہیں۔ بیانیات کے ثقافتی فلسفیوں پال رکو، مثل فو کو اور ڈی ہرمین نے بیانیات کی مابعد کلاسیکی درجہ بندی بھی کی ہے۔ فکشن میں زبان کے استعمال کی نوعیت کو اساسی اہمیت دی جاتی رہی ہے اور مکالموں اور Discription کی بحث کے دوران معیاری اور بول چال کے الفاظ اور نحوی قواعد کی پابندی یا لسانی تشکیلات کے جبر سے آزادی کا ذکر کیا جاتا رہا ہے۔ بیانیات کے جدید ماہرین نے روں، ڈیٹیس، چچ، میٹ ہاں، ہرمین وغیرہ نے زبان کے نحوی اور صافی قواعد سے قطع نظر بیانیہ متن میں مضمر زبان کی مختلف سطحوں کی تفہیم کی خاطر Dialect کے علاوہ Sociolect، Idiolect اور Genderlect کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ Sociolect سے مراد کسی مخصوص ثقافتی سروہ کی تکلمی خصوصیات ہیں اسی طرح Idiolect کا مفہوم کسی شخص، واحد کی زبان یا زبان کے ناموں اور اجنبی استعمال کی روش اور Genderlect کے معنی زبان کے استعمال کی صنفی خصوصیت ہے۔ بیانیات کا نیا منظر نامہ Narrative اور Tenses کے استعمال کو بھی موضوع بحث بناتا ہے اور فکشن میں صاف Modes کی نئی ترجیحات و فہرست خاصی طویل ہے۔ بیانیات کی مابعد کلاسیکی درجہ بندی میں۔

Psychoanalytical Narratology (Brocus 1984)

Histographic Narratology (Cohn 1999)

Legal Narratology (Gewirtz 1996)

Feminist Narratology (Warhal 1989)

Gender Studies Narratology (Numes 2002)

Cognitive Narratology (Perry 1979)

Rehetorical Narratology (Currie 1988, Mchale)

Natural Narratology (Flunderick, 1996)

Cultural Studies Narratology (Nunnings 2002)

Transgeneric Narratology (Huhn 2004)

Political Narratology (Dixon 2002)

شامل ہیں اور فکشن مضامین میں بیانیات کی ان جہتوں سے استفادہ کیا جا رہا ہے یہاں تفصیل کی گنجائش نہیں ہے ہذا محض ان کا نام لیا جا رہا ہے۔ بیانیات کے نظری اور عملی پہلوؤں سے اردو میں مروجہ فکشن تنقید اس طرح متاثر ہوئی ہے یہ ایک اہم سوال ہے۔ اردو میں مروجہ فکشن تنقید بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر فکشن میں بیاں کردہ موضوع کی تلخیص اور واقعات کے پس پشت کار فرما ہوتی حقیقت پلاٹ اور کردار کی روایتی غیر دلچسپ بحث سے تباہ نہیں کر سکتی ہے۔ برادروں کو حاضری زندگی کا نمائندہ تصور کر کے اس امر پر شہود کے ساتھ اصرار کیا جاتا ہے کہ اب زندہ رہنے والے کردار تخلیق نہیں کیے جا رہے ہیں۔ اسی طرح کہانی پن کی واپسی کا غرہ بھی بہت دنوں سے بلند کیا جا رہا ہے۔ وقار عظیم سے لے کر مہدی جعفر تک فکشن ناقدوں کی ایک طویل فہرست ہے مگر موضوع کی Paraphrasing کو اب بھی بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ عہد حاضر کے سربراہان اور وہ نقادوں کو پیچند نارنگ شمس ارہمن فروقی حامدی کاثمیری وارث علوی اور مہدی جعفر وغیرہ نے بھی فکشن تنقید نامھی ہے جو بیانیات کے نئے منظر نامے سے ان کی آگاہی کو ہویا کرتی ہے۔ پروفیسر مجید مضمحل اور خورشید احمد نے اپنے تحقیقی مقالوں میں اردو افسانہ کے امتیازات پر جمعے کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ مابعد جدید بیانیات نے یہ باور کرایا ہے کہ کسی بھی متن کا ادنیٰ مرکز نہیں ہوتا اور ہر متن Self-Collapsing ہوتا ہے۔ ہذا متن کسی ایک مرکزی حوالہ سے مشکل ہو ہی نہیں سکتا۔ مرکز مفروضہ سے زیادہ اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ ترقی پسند اور جدید یا پھر کسی مستبد فکر کا نقاد فکشن کی تنقید میں موضوعاتی سطح پر کسی

ایک مرکز کا ذکر ضرور کرتا ہے۔ تخلیقی متن میں زبان محض مفہوم کی سطح پر سرگرم عمل نہیں ہوتی اور اظہار کا عمل اخفا اور اثبات کا سلسلہ استرداد کے سلسلوں کو بھی متحرک کرتا ہے۔ تشکیلی مطالعہ متن میں مضمر اخفا اور یا بھی استرداد کے پہلوؤں کو بھی موضوع بحث بناتا ہے۔ اکثر متن متضاد جہتوں میں سفر کرتا ہے اور مقبول عام تصور کو Subvert بھی کرتا ہے۔ نے اپنے مضمون ”افسانہ نگار پریم چند۔ تکنیک میں Irony میں استعمال میں پریم چند کے مشہور افسانہ ”کفن“ کے عنوان کو مرکز آ میز مطالعہ کا ہدف بنایا ہے۔ انہوں نے سوال اٹھایا ہے کہ ”کفن“ سے مراد کس کا کفن ہے۔ بدھیا کی لاش سامنے پڑی ہے اور اس کے کفن کے لیے چندہ کیا جا رہا ہے یا پھر یہ افسانہ معاشرتی اور اخلاقی اقدار کے مکمل طور پر شکست ہو جانے کا اشاریہ ہے اور عنوان کفن کس طرف اشارہ کر رہا ہے یہ باتیں سامنے کی ہیں۔ Irony کے حوالے سے Panfictionality کی طرف اشارہ کرتا ہے یعنی واقعہ اور افسانہ کی تفریق مٹ گئی ہے اور زندگی اور موت دونوں ایک ہی آن واحد کا حصہ ہیں۔ ماں کا رحم گہوارہ تخلیق ہے جس کا بنیادی وظیفہ افزائش نسل ہے۔ پیٹ میں پنے والے بچے کے لیے وہ موت کا استعارہ بن جاتا ہے۔ کفن ماں کا پیٹ ہے جو انسان کے خلقی تضاد کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

اسی طرح غضنفر کا افسانہ ”کڑوا تیل“ جو ظاہر ا تیل کے حصول میں روار کھے جانے والے استحصال کی مختلف صورتوں کو پیش کرتا ہے۔ تیل کا کاروبار کرنے والے شاہ جی کو لہو میں چلنے والے تیل کا مسلسل استحصال کرتے ہیں۔ کڑوا تیل اس لیے کڑوا ہے کہ یہ نتیجہ ہے استحصال کا مگر اس افسانے میں چند جملے ایسے بھی ہیں جو اس پورے تصور کو Subvert کر دیتے ہیں۔ افسانہ کا خیر مطلق راوی ایک مقام پر کہتا ہے تیل کا نام ذہن میں آتے ہی مالش کیے ہوئے کرتی بدن اور چمچھاتی ہوئی مشین کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور استحصال ایک مطبوع خاطر تجربہ بن جاتا ہے۔ نیر مسعود کے افسانے بھی مابعد جدید Narratology کی تمام شقوں پر پورے اترتے ہیں افسانہ سلطان مظفر کا واقعہ

نویس تارن اور حقیقت کے روایتی تصور پر سوا یہ نشان قائم کرتا ہے۔ افسانہ اس حقیقت کی طرف توجہ معطوف کر دیتا ہے کہ حقیقت کسی خارجی شے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ وہی ہے جسے ہم اپنی تہذیبی مضامریات کی تکمیل کی خاطر زبان کے حوالے سے خلق کرتے ہیں۔

نارنگ نے فکشن کی شعریات اور ساقیات پر ایک تفصیلی مضمون سپر دقلم کیا ہے جس میں پراپ اور سٹاس کے حوالے سے ساختیاتی قضایا کو وقت نظر کے ساتھ واضح کیا گیا ہے اسی طرح مضمون منہو کا متن، مت اور خالی سٹاک، منہو بعض مشہور کہانیوں کا تشکیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر فکشن کی شعریات کو فروغ دیا گیا۔ کیا اس میں سماجی، سکورس کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ تاہم اردو کے بعض نئے افسانہ نگاروں، سدھم بن رزاق، ساجد رشید، طارق پختاری، پیغام قافی، ترنم ریاض اور اشرف عالم ذاتی نے سماجی، سکورس کو اپنی تخلیقات میں بطور ایک مظہر یا قیاسیاتی Episteme پیش کیا۔ نارنگ نے ساجد رشید کے افسانوں کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے اور بعض افسانوں میں راہیوں کے تغافل سے یہ باہر کر دیا ہے کہ ساجد رشید نے کمرشل معاشرے کی Under belly اور اس کے مکروہ مسائل سے تخلیقی معاہدہ کیا ہے۔ ساجد کے افسانے اندھیری گلی میں بقول نارنگ زندگی، تیزی، دبی اور قدر کی قین سٹھوں پر مبنی ہیں قانون کے تحفظ کی سطح جس میں ماٹراچی زینتیں رہتا ہے۔ خدا میں یقین اور مذہبی عقیدت کی سطح جس میں بیوی یقین رکھتی ہے۔ نوٹری کی معاشرتی زندگی کی سچائی کی سطح جس پر غنڈوں کا قبضہ ہے قینوں سٹھوں پر تیزی، یو، وتی خست خست ہے ویسا کہ سابق تشکیل واحد مرنہ نہیں۔ یہ پارہ پارہ ہو چکی ہے۔ ایک ہی ہر ایک ہی گلی میں زندگی مختلف سٹھوں پر سانس لے رہی ہے۔ انساں مغالطوں میں زندہ ہے ور اپنے قضبات سے اٹھنے کو تیار نہیں ہے اور معاشرے میں جرائم پیشہ لوگوں کو اقتدار حاصل ہے اور یہی وہ قوت ہے جو سماجی تشکیل کی شہ ازہ بندی کرتی ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کی کتاب افسانہ کی حمایت میں صنفی سے برتری کے مشتبہ دعویٰ کی مغالطہ آئینہ بحث کے باوجود نظری سطح پر افسانہ کی گرامر پر مبسوط بحث کا احساس

کراتی ہے۔ فاروقی نے داستانوں میں بیاں کنندہ کے تفاعل پر بھی سیر حاصل گفتگو اپنی دوسری کتاب میں کی ہے۔

وارث علوی کی تنقید کا اختصاصی میدان فلکشن ہے بیدی اور منٹو پر تجزیاتی کتابیں سپرد قلم کرنے کے علاوہ وارث علوی نے فلکشن کے نظری مسائل پر بھی گفتگو کی ہے اور بیانیات کے نئے محاورہ سے اپنی بڑی گہری واقفیت کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ تانیثی بیانیات ایک علیحدہ صنف نقد کی صورت میں سامنے آئی ہے۔ وارث علوی نے اردو کی مقابلتانی مگر گہری تحقیقی ثروت مندی کا احساس کرانے والی تین افسانہ نگاروں لالی چوہدری، فہمیدہ ریاض اور ترنم ریاض کی تحقیقی تحریروں کے حوالے سے اردو میں تانیثی ڈسکورس کے نقوش تلاش کیے ہیں۔ وارث علوی نے بالکل درست لکھا ہے کہ تانیثی افسانہ یا Feminist Story ایک خاص قسم کی کہانی ہے جو عورتوں کی پٹیا یا عورتوں کی پسماندگی یا مرد سماج میں ان کی ذلت اور زبوں حالی پر لکھی گئی کہانیوں سے بالکل مختلف ہے۔ اردو میں عورتوں کی پٹیا کی جو کہانیاں ہیں ان میں عورت کا آرکیٹائپ ببل گرفتار ہے۔ آج بھی ببل گرفتار ہے۔ سیاست میں تاتی ہے تو سیاسی غنڈوں کا شکار بنتی ہے اور قتل کر دی جاتی ہے۔ (اقبال مجید کا ناولٹ) ملازمت میں اس کا استعمال کال رل کی طرح ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر باؤسنگ سوسائٹی اگر وہ گرہن کی بولی کی مانند مکتی پانے کی کوشش بھی کرتی ہے تو اپنے حمل کے ساتھ رات کے اندھیرے میں گنہائے چاند کی مانند رتی اٹھتی پیٹ پکڑ کر بھاگتی ایک ہولناک منظر میں بدل جاتی ہے۔

وارث علوی کے نزدیک تانیثی کہانی وہ ہے جس میں عورت مرد سے مساوی سلوک کی توقع رکھتی ہے اس میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنے پیروں پر کھڑی ہو سکے۔ اتنی باشعور ہے کہ سماج میں عورت کے استحصال کو دیکھ سمجھ سکتی ہے اتنی تعلیم یافتہ ہے کہ تاریخ اور مذہب نے اس کے ساتھ جو سلوک کیا ہے اس کا شعور رکھتی ہے۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ وہ اپنے جسم کی ساخت اور جنسی ضرورتوں سے واقف ہے۔ آزادانہ جنسی تعلقات کی

فضوں میں سانس لیتی ہے۔ مسائل پر عقلی اور دانشورانہ طریقے پر سوچ بچار کر سکتی ہے۔ لائی چودھری اور فہمیدہ ریاض کے افسانے وارث علوی کے نزدیک تائیدی ہیں کہ تائیدی افسانہ خوش و خرم ازدواجی زندگی کا نہیں بلکہ ناخوش اور ناہموار جوڑوں کی کہانی ہوتی ہے۔ وارث علوی نے ترنم ریاض کے افسانے موضوع کے حوالے سے پڑھنے کے بجائے راوی کے توسط سے پڑھنے کی کوشش کی ہے اور راوی اور مصنف کے نازک فرق کو خاطر نشان کرتے ہوئے لکھا ہے۔ ترنم ریاض کے افسانوں کا راوی واحد متکلم ہے۔ جو پڑھی مکھی شائستہ خوش طبع، اونچے متوسط طبقہ کی ہے خاتون ہے۔ لیکن یہی وہ نازک مقام ہے جہاں افسانہ نگار کو بڑی نفاست سے اپنی شخصیت کو اپنی تخلیقات سے علیحدہ کرنا پڑتا ہے اور یہ کام بہت سے اچھے افسانہ بھی نہیں کر سکتے اور ان کے افسانے اپنی خاندانی وجاہت اور ثقافت اپنی طبقاتی سو فسطائیت اپنی راست روشنی انسان دوستی اور جذباتی رویوں کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ پتہ نہیں ترنم ریاض نے آرٹ کے کون سے کیمیاوی عمل کے ذریعے اپنے افسانوں میں صاف چھپتے نہیں سامنے آتے بھی نہیں کا دل بالکل خطرناک کھیل کھیلایا ہے۔ لیکن وہ اپنے اس کھیل میں کامیاب ہیں اور یہ کامیابی حقیقت نگاری کی اس تکنیک کا کرشمہ ہے جو آپ جیتی کو جب جیتی بناتی ہے افسانہ پڑھتے ہوئے ہم مکمل طور پر اس فریب کا شکار ہوتے ہیں کہ افسانہ نگار راوی افسانہ نگار ہے جو ترنم نہیں اور افسانہ نگار کے تخیل کا تراشا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ نگار راوی کے واحد متکلم ہونے کے وصف اور کبھی کبھی سوانحی سایہ پڑنے کے باوجود ترنم ریاض کا ہر افسانہ ایک ایسی حقیقت کا ترجمان ہے جو غیر شخصی اور آفاقی ہے اور اس پر ایک انسانی فینومینا کے طور پر غور کیا جاسکتا ہے۔

مہدی جعفری نے افسانہ کے نظری پہلوؤں اور مختلف افسانہ نگاروں کے فن پر توازن کے ساتھ لکھا ہے۔ نئی افسانوی تقلید میں معاصر افسانہ کے امتیازات کو وقت نظر کے ساتھ واضح کیا گیا ہے مگر بیانیات کے نئے مباحث سے کم ہی سروکار رکھا گیا ہے۔ شمیم حنفی کی کتاب کہانی کے رنگ موضوعاتی تفہیم کی ایک بہتر مثال ہے۔ سلیم شہزاد

وہاب اشرفی، آصف فرخی، قاضی افضال، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، شمس الحق عثمانی، قدوس
جوید نے بھی فلشن تنقید کو ثروت مند بنانے کی کوشش ہے مگر نظری اساس پر سنجیدہ بحث کا
احساس کم ہی ہوتا ہے۔۔

☆☆☆☆☆☆☆☆

معاصر فکشن کی تنقید زبان کے حوالے سے

اردو ادب کا مستقبل نامہ

ادب و تخلیق کی ہر صنف عہد بہ عہد اپنی پہچان کے ذرائع تلاش کرتی ہے۔ فکشن کی تنقید میں بھی ادب کی دیگر اصناف کی طرح روز اول سے تجربے ہوتے آ رہے ہیں۔ اس کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پریم چند کے عہد کی تنقید مثالیت پسندی پر زور دیتی ہے اور سرداروں کی برائی اور اچھائی کو مرکز توجہ بناتی ہے۔ ترقی پسندوں نے فکشن کی تنقید کی اساس سماجی حقیقت نگاری پر قائم کی۔ علامت اور تجریدیت پر اصرار کو ترقی پسندی کا رد عمل سمجھا جاسکتا ہے۔ نو۔ جدیدیت کا منظم نظریہ اپنی آزادی پر زور تھا۔

ایسویں صدی کی تنقید کا تقابلیہا بہ دبستان "قاری اساس" ہے۔ اب مطالعہ متن میں خالق کے بجائے اس کے قاری کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ بلکہ Stanely Fish تو اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ اس کے نزدیک کاغذ پر لکھی گئی تحریر صرف قرات میں ہی با معنی بنتی ہے اور قاری اپنی قرات سے متن کو موجود بناتا ہے۔ مصنف اساس یا موضوعاتی تنقید اب رفتہ رفتہ قاری اساس مطالعہ کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے اور متن کی قرات کے حوالے سے مطالعہ ادب کے نئے دبستان وجود میں آ رہے ہیں۔

اس امر کے اعتراف کے ساتھ کہ لفظوں کا باہم ارتباط خود بھی ایک پیچیدہ اور مشکل نظام ہے۔ قاری کا متن سے رشتہ متن میں اکائیوں کے باہم ربط و ارتباط کے ہمہ جہت تحریک کو روشن کرتا ہے اور اکثر معنی کی ان نئی جہات کی تشکیل ہوتی ہے جس کا خیال خود متن کے خالق کو بھی نہ آیا ہوگا۔

مطلوعہ متن میں قرأت کے اس طریقہ کی اہمیت کے پیش نظر شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اردو ہندی فلکشن کی زبان پر منعقد ہونے والے سہ روزہ (۶-۸ اکتوبر ۲۰۰۸ء) سمینار میں پروفیسر قاضی افضل حسین نے جدید اردو فلکشن پر زبان و بیان کے اعتبار سے کچھ سوالات قائم کیے ہیں جیسے انہوں نے غضنفر کی کہانی ”کلباڑا“ میں ہندی الفاظ کے بے محل استعمال پر سخت رد عمل کا اظہار کیا ہے۔ فن پارے کا اقتباس یہ ہے:

”وہ اُن جنگلی جانوروں سے فصلوں کو بچانے کے ’اوپائے‘ سوچنے لگے۔ اُن کا دماغ دن رات اسی کام میں مشغول رہنے لگا۔ بستی کا ایک ایک آدمی اپنا ذہن دوڑائے لگا۔ ایک دن اُن میں سے کسی کو ایک ’اوپائے‘ سوچھ گیا۔ اس نے بستی والوں کو جمع کیا اور بتایا:

”بھائیو! جنگلی جانوروں سے فصلوں کو بچانے کا ایک ’اوپائے‘ میرے ہاتھ آ گیا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ ’اوپائے‘ بہت ہی کارگر ثابت ہوگا۔۔۔۔۔“

”جلدی بتاؤ نا وہ ’اوپائے‘ کیا ہے؟“ بستی کے لوگ ’اوپائے‘ جاننے کے لیے اُٹا ولے ہو گئے۔

”ابھی بتاتا ہوں ذرا دھیرج تو رکھیے۔۔۔۔۔“ ’اوپائے‘ یہ ہے کہ ہم بہت سارے ڈنڈے جمع کریں۔ ڈنڈوں کے ایک سرے پر کپڑا لپیٹ دیں اور اُن سروں کو مٹی کے تیل میں بھگو کر رکھ دیں۔“

”اُن سے کیا ہوگا؟“ لوگوں کا تجسس بڑھ گیا۔

”اُن سے یہ ہوگا کہ جب جنگلی جانور بہارے کھیتوں میں گھسیں گے تو ہم اُن

ڈنڈوں کو آگ دکھا دیں گے۔ یہ آن کی آن میں مشعل بن جائیں گے اور ہم
 ان شعلوں کو لے کر اپنے کھیتوں کی طرف دوڑیں گے۔ جا نور آگ کے
 شعلوں کو دیکھ کر بھاگ جائیں گے اور پھر کبھی ادھر آنے کی ہمت نہ کر سکیں
 گے۔ کیونکہ ہم نے سنا ہے کہ جا نور آگ سے بہت ڈرتے ہیں۔“

’اوپائے‘ بتا کر وہ فخر سے بستی والوں کی طرف دیکھنے لگا۔ بستی کے لوگوں کی
 آنکھیں روشن ہوئی تھیں اور ان کے چہروں پر چمک آگئی تھی۔ اس کا مطلب
 تھا کہ بستی والوں کو یہ اوپائے اچھا لگا۔ اوپائے پر عمل شروع ہو گیا۔“

پروفیسر قاضی افضل حسین کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ ’اوپائے‘ کا لفظ ایک
 صفحہ میں دس بار اور چھ صفحہ کی مختصر سی کہانی میں اکیس بار کیوں استعمال ہوا۔ ان کا کہنا یہ بھی
 ہے کہ راوی اپنی گفتگو میں سیمس اردو کے الفاظ اور محاورات استعمال کر رہا ہے جیسے ”آن کی
 آن میں مشعل بن جائیں گے اور ہم ان شعلوں کو لے کر اپنے کھیتوں کی طرف دوڑ پڑیں
 گے۔“ یہاں مشعل کو مثال نہیں کہا گیا ہے۔ کوئی ہندی متبادل بھی استعمال میں نہیں آیا
 ہے۔ محاورے (آن کی آن) کو بھی وہ بالکل صحیح جگہ پر استعمال کر رہا ہے لیکن ’اوپائے‘ پر
 آکر انک جا تا ہے جبکہ ”طریقہ“ ”مدیر“ اور ”ترکیب“ جیسے الفاظ کے استعمال سے اس
 تکرار سے بچا جاسکتا تھا جس نے نہ صرف زبان کے حسن کو غارت کیا بلکہ اس کی قرأت کو
 بھی مجروح کر دیا۔ مذکورہ اقتباس پر غور کریں تو یہ پتہ چلتا ہے کہ:

- ۱۔ راوی بیانیہ میں دو جگہ ہے۔
- ۲۔ کردار نئی ہیں۔ پہلا کردار اس غلط و مذکورہ اقتباس میں دوبارہ ادا کر رہا ہے۔
- ۳۔ دیگر کردار مجدد دریافت کرنے کے لیے اس غلط کو ایک بار استعمال کر رہے ہیں۔
- ۴۔ ایک بار راوی پھر اس لفظ کو ادا کر رہا ہے جس کا جواب کردار نمبر ون دے رہا ہے
 وہ بھی ایک بار۔
- ۵۔ مجمع دریافت کر رہا ہے۔ جواب تفصیلی ہے لیکن اس میں ایک بار بھی یہ لفظ

استعمال نہیں ہوا ہے ابدتہ راوی اوپائے بتا کر مسئلہ حل کرتا ہے جس کے لیے اس نے تین بار یہ لفظ استعمال کیا ہے۔

زبان نہایت پیچیدہ ذریعہ ابداع ہے۔ ماہرین لسانیات اس کا مطالعہ برائے زبان کرتے ہیں اور اس کی ساخت اور اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و عمل پر توجہ دیتے ہیں۔ بیانیات کے جدید ماہرین نے کرداروں کی زبان کے سلسلے میں ایک اصطلاح Sociolect استعمال کی ہے یعنی وہ زبان جو ایک مخصوص معاشرت میں سانس لینے والے افراد بولتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غنفر نے کرداروں کے حوالے سے یہ زبان استعمال کی ہے۔ اشیاء کو ان کی معروضی شکل میں دیکھنے کا تصور یہ جواز فراہم کر سکتا ہے کہ چونکہ فضا دیہاتی ہے بستی کے لوگ ہیں اُن ہی کی زبان میں بات ہو رہی ہے اس لیے طریقہ تدبیر اور ترکیب کے بجائے مصنف نے ’اوپائے‘ زیادہ مناسب سمجھا ہے۔ کئی بار استعمال ہونے والے اس لفظ کو کردار اور راوی دونوں بول رہے ہیں بلکہ مختلف کردار بھی بیچ میں اپنی اپنی زبان سے یہ لفظ ادا کر رہے ہیں پھر اس لفظ کے درمیان بہت سی باتیں بھی ہو رہی ہیں اس لیے فاصلہ بڑھ گیا ہے۔ چونکہ موضوعاتی تنقید ادب پارے کے پورے منظر نامے کو سامنے رکھتی ہے اس لیے وہ لفظ ’اوپائے‘ کا بار راوی اور کرداروں کے ذریعے استعمال کرنے کی کوئی منطق بھی تلاش کر سکتی ہے مثلاً یہ کہ تواتر کے ساتھ آنے والے اس لفظ سے یہ دکھانا مقصود ہے کہ جس مسئلہ پر اتنی سنجیدگی سے گفتگو ہو رہی ہے اُس کے لیے تدارک بہت آسان تلاش کیا جا رہا ہے گو یا اس تکرار لفظی سے ایک طرح کا طنز کرنا بھی مقصود ہو سکتا ہے۔

یہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ کوئی ایک نقاد کسی ایک ناول یا افسانے کو کمزور سمجھتا ہے تو دوسرا اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔ مثال کے طور پر پروفیسر وارث علوی ’ترنم ریاض کی نگارشات کو جس سطح نظر سے دیکھتے ہوئے ان کی کہانیوں کو سراہتے ہیں وہیں وہ ناول ’مورتی‘ کو کمزور قرار دیتے ہیں جب کہ دوسرا نقاد ترنم ریاض کے اس ناول

کی تعریف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مصنفہ منطابہ فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کے انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سبوت اس طرح نزر جاتی ہیں کہ ناول میں باطنی سفر ایک نئے نرم و گداز آہٹ کی پہچان کرتا ہے۔

معاصر تنقید میں یہ محض پسند و ناپسند کا مسئلہ نہیں، زاویہ نظر کا معاملہ ہے اور اس وجہ سے بھی کہ جدید تنقید مختلف جہت سے فن پارے کو دیکھنے کا جتن کرتی ہے اور ان میں سے ایک زاویہ مبنی تنقید کا ہے۔ اس میں فن پارے کی تعبیر اور تفسیر کے لیے متن کی قرأت پر خاصا زور دیا گیا ہے جیسے کہ مضمون کے شروع میں کہا گیا ہے کہ تنقید کے اس دبستان میں عموماً مصنف اور پس منظر دونوں سے بے تعلقی برتی جاتی ہے البتہ متن کے اندر موجود متن تشکیل و تعمیر کی اجزا اور ان کے باہمی رشتوں پر توجہ دی جاتی ہے۔ رولنس بارتھ (Roland Barthes) رسل آف لینگویج (Rustle of Language) میں ایک جگہ لکھتا ہے۔

”ایک متن ان متنوع تحریروں سے تشکیل پاتا ہے جو متعدد تہذیبوں سے برآمدی جاتی ہیں اور باہم ایک مکالمے پیرونی یا مسابقت میں داخل ہوتی ہیں لیکن ایک جائے وقوع اسی ہے جہاں یہ کثرت یا تنوع مجتمع ہوتا ہے اور یہ جائے وقوع مصنف نہیں ہوتا جیسا کہ اب تک دعویٰ کیا جا رہا ہے بلکہ قاری ہوتا ہے قاری وہ وسعت مکانی یا عرصہ ہے جس میں وہ تمام حوالے یا اقتباسات ان کا کوئی جزئیات ہوئے بغیر لرسم ہوتے ہیں جن سے وہ تحریر بنتی ہے۔“ (ص ۵۴)

س مری رہنمی میں پروفیسر قاضی افضل حسین، غنیمت کی کہانی ”تانا بانا“ کی زبان پر معترض ہیں۔ کہانی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

”باپ نے اپنے ہاتھ جوڑ دیئے۔ دوسرے معزز لوگوں کی طرف دیکھنے کے بعد معمر شخص بولا ”ٹھیک ہے تمہارے کہنے سے اس بار اسے چھوڑے دے

رہے ہیں۔ کٹوٹھیک سے اسے سمجھ دینا کہ ”جیادہ چیر چیر نہ بولے۔ اپنی جہان کو اپنے دانت تلے داب کر رکھے ورنہ تو جانتا ہے کہ انجام کیا ہو سکتا ہے۔“

راوی اپنے کلام سے اپنا تعارف کراتا ہے۔ ”تانا بانا“ میں راوی کی جوشیبہ ابھرتی ہے وہ پڑھے لکھے شخص کی ہے۔ پروفیسر قاضی افضل حسین کا اس راوی کی زبان کے تعلق سے کہنا ہے کہ جب یہ معمر کردار سنسکرت بیک گراؤنڈ کا پڑھا لکھا شخص ہے اور کہانی میں شدھ بندی بول رہا ہے تو پھر ایک جگہ بھوجپوری کیوں؟ اور اس نے زیادہ کی جگہ جیادہ زبان کی جگہ جہان اور باتیں بنانے یا چرب زبانی کی جگہ چیر چیر کا استعمال کیوں کیا جو سماعت کو بھی ناگوار گزرتا ہے۔ قاضی صاحب اسی جانب نئی نسل کے فنکاروں کی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ وہ اغاظ کے انتخاب کے وقت محتاط رہیں اور راوی اور کردار کی گفتگو پر بھرپور توجہ دیں۔ کسی بھی صورت حال میں وہ سرسری گزر جانے کو ناپسند کرتے ہیں۔

ورنہ حقیقت پسندانہ ^{مطرح} نظر کے ناقدین کی مذکورہ افسانے کے متعلق دلیل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ چونکہ، حول دیہات کا ہے۔ کردار نچھے طبقے کے ہیں اس لیے تخلیقی فضا کو حقیقی رنگ دینے کے لیے ایسا کیا گیا ہے یعنی معمر شخص پڑھا لکھا ضرور ہے مگر وہ دیہات میں رہتا ہے اور دیہی لوگوں سے غصہ کی کیفیت میں بات کرتے وقت اس کا لب و لہجہ بدل جاتا ہے جیسے وہ ایک جڈ لڈن کے بجائے ”لڈنا کا بیٹا“ کہتا ہے۔ یہاں اس لفظ سے لڈن علی خاں کی تضحیک مقصود ہے بعینہ یہ انداز وہ مذکورہ بالا جملہ میں بھی استعمال کرتا ہے لیکن قاری اس تنقید میں متن کی رسائی تک ذریعہ زبان ہے اس میں سب کچھ بیان سے پتہ چلتا ہے اور بیان کے برتاؤ کی طرف ہی پروفیسر قاضی افضل حسین نے نشاندہی کی ہے۔

مغرب و مفرس اردو کے ساتھ بندی کا استعمال اردو فکشن میں روز اول سے نظر آتا ہے۔ آج کی تنقید اس پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے کہ آخر بندی کا استعمال کثرت سے کیوں؟ یہ سہل پسندی ہے یا عوام تک پہنچنے کا وسیلہ یا پھر یہ وجہ کہ رسم الخط کی تبدیلی سے فن

پارہ دونوں زبانوں تک پہنچ سکے اور شہرت و مالی منفعت کا سبب بنے۔ رد عمل کے طور پر کچھ افسانہ نگار اور ناول نویس ناقدین کی زبان سے بھی شکوہ سنا ہے۔ وہ نامانوس انگریزی الفاظ اور اصطلاحات کے استعمال کو اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں پاتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ناقدین عام فہم مترادفات کا استعمال نہ کر کے زبان کو شیل، بو، جھل اور کھر دری بنا رہے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب ہم مغرب کے جدید نظریوں سے استفادہ کر رہے ہیں تو فوری طور پر جو اصطلاحیں بن رہی ہیں وہ کچھ اجنبی سی محسوس ہوتی ہیں بلکہ کچھ کے تو متبادل اور مترادف الفاظ بھی نہیں ملنے پاتے ہیں ایسی صورت میں انگریزی الفاظ و اصطلاحات کا درآنا فطری عمل ہے جیسے 'Signifier' 'Signified' 'Arbitrary' وغیرہ۔

سانی نظریوں کے برخلاف ادب کے ایک ذمہ دار قاری کی حیثیت سے ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ کہیں بغض یا انس میں اردو زبان کو نقصان تو نہیں پہنچ رہا ہے اور اگر ایسا ہے تو اس کی تلافی ممکن نہیں۔

ایک اور بات یہ کہ پروفیسر قاضی افضل حسین کے ساتھ ساتھ پروفیسر خورشید احمد نے بھی اپنی گفتگو میں اس جانب توجہ دلائی ہے کہ بعض فکشن رائٹرز زبان و بیان پر محنت نہیں کرتے اس کے مناسب اور موزوں استعمال کے لیے تنگ و دو نہیں کرتے۔ اگر وہ دہمائی سے ایسا کریں تو ان کے فن پارے بھی صف اول میں جگہ پا سکتے ہیں۔ نئی نسل کے ادیبوں کا یہ کہنا ہے کہ وہ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے ملے جلے معاشرے سے موضوع اٹھا رہے ہیں اس لیے سب و لہجہ بد، ہوا ہے، روزمرہ کی گفتگو کا اندازہ ہے، مقامی علاقائی رنگ ہے۔ ان کا شکوہ یہ بھی ہے کہ جب ہمارا مقابل قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے کیا جاتا ہے تو موازنہ غیر متوازن محسوس ہوتا ہے کیونکہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین عموماً حال کے دریچوں سے ماضی قریب و ماضی بعید کی طرف رجوع کرتے ہیں اور پھر جس فضا اور ماحول کو خلق کرتے ہیں اس میں فصیح اردو ہی کا عمل دخل ہو سکتا ہے لیکن ہم (سدم بن رزاق، عبدالصمد پیغام فانی، مشرف عام ذوقی، غصنفر وغیرہ) آج کی سیاسی، لسانی، علاقائی

صورت حال کو پیش کر رہے ہیں اور وہ بھی ایک مخصوص طبقے اور علاقے کو موضوع بنا کر۔ اس لیے کرداروں کی زبان یا راوی کے تبصرے پر فصیح اردو کا استعمال آسان نہیں۔

یہ صورت حال محض اردو کی نہیں ہے، کم و بیش آج ہندی ادب بھی کچھ ان ہی لسانی مسائل سے دوچار ہے۔ پروفیسر نامور سنگھ کے چھوٹے بھائی کاشی ناتھ سنگھ کے ناولوں پر اعتراض ہے کہ وہ غیر معیاری زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ اس پر کاشی ناتھ کا کہنا ہے ”جیسا پری ویش دیسی بھاشا رکھنی پڑتی ہے۔“ اور وہ اس لیے کہ میں عام قاری کے لیے لکھتا ہوں اس کی بات اُسی کی زبان میں۔

عالم کاری کے اس دور میں نئی لسانی تعمیر و تشکیل ہو رہی ہے، اصول بنتے بگڑتے نظر آ رہے ہیں۔ ”سارک ممالک میں معاصر افسانہ“، ”متن کی قرأت“ اور ”ہندی فلکشن کی زبان“ جیسے سمیناروں میں اٹھائے گئے سوالات یہ ظاہر کر رہے ہیں کہ جدید تنقید نئی روشنی میں معاصر فلکشن کو عہمی دیانت داری کے ساتھ دیکھ رہی ہے۔ حالانکہ یہ جو کھم بھرا کام ہے پھر بھی اس کی بدولت معاصر فلکشن کی تنقید کا ایک معتبر پیرایہ اظہار وجود میں آچکا ہے جس میں قوت بیان بھی ہے اور استدلالی کیفیت بھی اور شائد اسی کی وجہ سے آج اردو فلکشن کی تنقید اپنا اعتبار قائم کر رہی ہے۔۔۔

☆☆☆☆☆☆

معاصر اردو ناول

نئے تنقیدی تناظر

اردو ادب کا جدید منظر نامہ

اس موضوع پر گفتگو کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ معاصر ناول پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا جائزہ لیا جائے اور یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکے کہ اس ضمن میں اردو تنقید پنا حق کا حقدار آسکتی ہے یا نہیں؟ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ معاصر ناول جو پچھلے پانچ سے دس برسوں میں اردو میں لکھے گئے ان پر نئے تنقیدی تناظر یعنی مابعد جدیدیت کے حوالے سے اس حد تک گفتگو ہو سکتی ہے یا ہوئی ہے اس پر غور کیا جائے۔ اس لیے کہ ادب ہر پل تغیر آشنا ہے اور زندگی جس برق رفتاری کے ساتھ پچھلے دہوں میں تغیر و تبدل کا شکار رہی ہے تہی پچھلے پچاس برسوں میں کبھی نہیں رہی۔ یہاں ثبات اگر ہے تو صرف تغیر کو۔

آئیے مقالے کی پہلی منزل میں موضوع کے دونوں پہلوؤں پر مکالمہ کرتے ہیں یعنی موجودہ اردو ناول کے سرمایے پر اردو تنقیدی گرفت کتنی اور کیسی رہی ہے؟ نیز ان معاصر ناولوں پر کون سے تنقیدی تناظر کے تحت گفتگو کی گئی ہے؟..... پہلی بات یہ کہ زمانہ موجودہ اگر ہم بیسویں صدی کے آخری دہے تک محدود کریں یا 1970 سے شروع کریں تو یہ بھی، لیکن ہوگا کہ اس مدت میں کتنے ناول وجود میں آئے اور اگر یہاں ان کے نام لیے

جائیں تو کوئی مضائقہ بھی نہیں ہے۔ اگرچہ یہ بھی سچائی ہے کہ کسی حد تک اچھے ناول سرحد پار ہی لکھے گئے پر میں سر دست اپنی گفتگو ہندوستان کے ناولوں اور ناولوں پر لکھی جانے والی تنقید تک ہی محدود رکھنے کی اجازت چاہوں گا۔ اس ضمن میں جن ناولوں کا ذکر آئے گا ان میں بغیر کسی تقدیم و تاخیر کے 'حیات اللہ انصاری کے ناول 'لبو کے پھول' مدار اور گھر وندا' جو گندر پال کے ناول یا ناولٹ 'بیانات' آمد و رفت' نادیدہ خواب' رو جیلانی بانو کے ناول ایوان غزل' بارش سنگ' پیغام آفاقی کا ناول 'مکان' حسین الحق کے ناول 'فرات' بولومت چپ رہو' بیدی کا ناول 'ایک چادر میلی سی' ظفر پیامی کا 'فرار' قاضی عبدالستار کے ناول 'غبار شب' غالب' حضرت جان' عبدالصمد کے ناول 'دو گز زمین' مہاتما اور مہاساگر' عزیز احمد کے ناول 'خدا تک جست' جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں۔' عصمت چغتائی کے ناول 'دل کی دنیا' ایک قطرہ خون' علی امام نقوی کے ناول 'تین بتی کے راما' بساط' غضنفر کے 'پانی' کینچی، دو یہ بانی' انور خاں کا 'پھول جیسے لوگ' قرۃ العین حیدر کے ناولٹ اور ناول 'اگلے جہنم مو ہے بیاناہ کیجو'، آفر شب کے ہم سفر' گردش رنگ' چمن چاندنی بیگم عشرت ظفر کا ناول 'آخری درویش' مشرف عالم ذوقی کے ناول 'بیان نیلام گھر' مسلمان' اقبال مجید کے ناول 'نمک اور کسی دن' شمول احمد کا 'ندی' سجدہ زیدی کے ناول 'موج ہوا پچاں اور مٹی کے حرم' انور عظیم کا جھلے جنگل' گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر' سید محمد اشرف کا 'نمبر دار کا نیلا' محمد عظیم کا 'جو اماں ملی' مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان' گو الیاس احمد گدی کا 'فار اریا'.... وغیرہ وغیرہ۔

مجھے احساس ہے کہ ایب کرتے ہوئے میں ناموں کی کھتونی ہی کر رہا ہوں مگر یہ مجھ سے زیادہ موضوع کی مجبوری ہے اور پھر بھی یہ یقین ہے کہ یہ فہرست مکمل نہیں ہے کچھ نام بہر حال چھوٹ گئے ہوں گے۔ ناولوں کی اس طویل فہرست کے باوجود وارث علوی کہتے ہیں:

”مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا ان افسانوں کی جو نیرنگی جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں

ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور
 ذرائع پڑھتے رہے ہیں۔ اردو ناولوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور
 لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، 'منٹو'، عصمت،
 کرشن چندر، بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، 'ممتاز مفتی'،
 عزیز احمد، 'غلام عباس'، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور
 خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کو پڑھا کرتے تھے۔

یہاں ذرا رک کر یہ بھی غور فرمائیے کہ ان ناول نگاروں کے ناولوں پر (اچھے اور
 کمزور کی بحث ابھی پرے رکھیے) ہمارے ناقدین نے کتنا لکھا؟ ان میں سے زیادہ تر ناول
 تو Un-Noticed ہی چلے گئے۔ معمولی تبصرے اور سرسری مضامین بہر حال تنقید یا
 تجزیے کا بدل تو نہیں ہو سکتے۔ گویا جب معاصر تخلیق پر خاطر خواہ تنقیدی تحریریں ہی ناپید
 ہوں تو زیر بحث موضوع یعنی "معاصر ناول: نئے تنقیدی تناظر" پر کوئی رائے دستیاب
 تنقیدی سرمائے کی بنیاد پر ہی قائم کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ وارث علوی نے تنقیدی منظر نامے
 پر بھی سوالیہ نشان لگایا اور اپنے خاص انداز میں لکھا ہے کہ

"ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر
 زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فکشن کی تنقید
 موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور سجاد کو بلراج میزرا اور باقر
 مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا
 اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے۔ اس لیے انہیں بانس
 پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے پاس سامراجیت
 وغیرہ وغیرہ کی تصویر پر چمپکلی کی چال ترقی پسندی کے ٹوٹے خمار کی
 فریم ورک میں ٹھیک سے سما رہی تھی۔ مجھے انور سجاد کی سیاریت میں
 کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانہ رائیگانی اور

لاغری جو اس وقت کے تمثیلی افسانوں کے ہڑ پنجروں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی، لیکن اس وقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام بھی تھا، جو آج بھی ہے کہ میں غالی مخالف یساریت ہوں۔ آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چپکی ہوئی ہے کیونکہ برصغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جو ہری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد، دین محمدی اور نظام مصطفوی کا ایسا زور ہوا ہے کہ آب حیات سے جملہ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سارا ادب دہم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیوں کہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موج عقائد کو خس و خاشاک کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج ٹمس الر حمن فاروقی 'شب خون' کے صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ جو جو ہری دھماکے سے انور سجاد کا ڈھول پیٹنے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی موضوع میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی ناول یا افسانہ نگار پر وہ کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔“

کیا واقعی تخلیقی اعتبار سے ہمارا ادبی منظر نامہ ”بے رنگ“ نظر نہیں آتا؟ مدیر سوغات محمود ایاز نے بھی سوغات کے اجزا سوم کے زمانے میں اسی مایوسی کا ذکر کیا تھا کہ...
 ناویوں کی اس کثرت کے باوجود آج بھی اردو میں 'ایڈیٹ' تو کیا The power of the glory کی سطح اور معیار کا ناول بھی نہیں ملتا.... نئے لکھنے والوں نے ادھر چند برسوں میں کچھ ناول لکھے ہیں لیکن مصیبت سب کے ساتھ یہی ہے کہ کرشن چندر کی خندق سے نکلتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کی کھائی میں گرتے ہیں۔ ضبط، توازن فنی درو بست، فنکارانہ

معروضیت کا وہی نقد ان چھوٹوں میں بھی ہے جو بڑوں میں تھا . . .

سید عقیل رضوی نے جدید ناہوں کے مطالعے پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے اور بہت تفصیل کے ساتھ ان کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ کتاب کے اختتام پر ان کی یہ رائے معاصر ناول کی پرکھ میں نے تنقیدی تناظر کے مردار و پیش کرتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ

”تج بیسویں صدی کے اختتام کے قریب اردو کے تمام قبل ذکر ناوں

نگار اپنی Situation اپنے مسائل، یہاں تک کہ اپنی جمالیات کے

دعوت وار ہو کر روایتی ناوں نگار و پیچھے چھوڑ رہے ہیں اور جیسے یہ کہتے

ہوئے نظر آ رہے ہیں کہ تم ہوا ہم اپنے معاملات کو حل کر لیں گے۔ یہ

صورت حال فلذیہ سے بھی الگ ہے اور اپنا نام بڑھا کر لکھنے والے

مصنفین سے بھی الگ۔ یہ نئے ناول نگار بڑے ناول نگار نہ سہی ان

ناوں کا سینوں بھی زیادہ وسیع نہیں عمران ناواوں میں یہ کیفیت جھلکتی

ضرور ہے۔ جیسے پیغام آفاقی کا ناول، مکان، غنفر کا، کینچی، حسین الحق کا،

فات، شمول احمد کا، نئے ندی، یا علی امام نقوی کے ناول اصل صورت

کے مظہر ہیں۔ اب ناوں میں وہ کچھ نہیں رہا جو پریم چند، کرشن چندر، قرۃ

العین حیدر کے ناواوں میں تھا (صف ۱۱۳) احمد ندی کا ناول، فارا ایریا،

اس مستثنیٰ ہے، کرچہ زندگی کا کچھ اس میں بھی زیادہ نہیں ہے۔“

وارث علوی یا عقیل رضوی ایسے ناقدین ہیں جن کی رائے سے آپ اختلاف تو

کر سکتے ہیں پر ان کے مطالعے پر شک نہیں کر سکتے۔ ان ناقدین کے یہاں معاصر ناول

سے جو شکایت ہے وہ مشتہک ہے۔ میں یہاں ایک اور تازہ مضمون کا حوالہ دینا چاہوں گا،

”اس نسل کے پاس موضوعات تو ہیں لیکن وہ فکری توانائی اور محدود

وژن نہیں ہے جو شاہکار تخلیق کراتا ہے اس کی وجہ شاید تاریخ،

معاشیات، سماجیات اور ادبیات سے بہرہ وری کا فقدان ہے۔ جہاں

تک فارم اور تکنیک کے تجربوں کا سوال ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ
بیانیہ ہی ناول کی وسعت کو سنبھال سکتا ہے۔ صدی کے ان آخری
لمحوں میں صورت حال یہ ہے کہ نئے ناول نگار روسی اور مغربی ناول تو
کجا، اردو کے سینٹر فلکشن نگاروں کے قائم کردہ معیار کو نہیں پہنچ پا رہے
ہیں۔“ (خالد اشرف)

ماضی قریب اور ہم عصر ناقدین کے یہ تنقیدی آراء بہت واضح طور پر ”تخلیقی بانجھ
پن“ کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ آئیے اب یہ دیکھیں کہ وہ اہل نظر جنہوں نے چند
معاصر ناولوں کو باضابطہ نئے تنقیدی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ کیا کہتے
ہیں۔ اس کا اعتراف اگر شروع میں ہی کر لیا جائے تو کیا ہرج ہے کہ اس طرح کی کوشش
خاں خال ملتی ہے۔ گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قدوس جاوید،
بلراج کول، انیس رفیع، انور سجادی اور چند نام.... قدوس جاوید نے ”مابعد جدید ناول“ کے
عنوان سے بہت اچھا مقالہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مختصر سے مضمون میں اتنی گنجائش کہاں
کہ مفصل بات کی جائے ہاں ضروری اشارے ضرور کئے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے مابعد
جدید صورت حال کے حوالے سے کسی بھی ادبی صنف کی شناخت کے چار بنیادی نقطوں پر
زور دیا ہے اور اس کی وضاحت بھی کی ہے۔ مثلاً تخلیق کا ’متن‘ زبان اور قاری۔ ان
اصولوں کا احاطہ ناول کی تنقید یا فلکشن کی شعریات میں کیوں کر کیا جاسکتا ہے یا کیا گیا ہے
..... یہ ایک غور طلب امر ہے۔

نار تھروپ فرائی، اسٹراک، باختن، احب حسن، سائیر، لیوناز ٹیری، ایگلٹن، جو تھن
کلر، جولیا کر سٹیوا اور دوسرے جدید ناقدین اور مفکرین نے معاصر تخلیق یا جدید ناول کے
محاکمہ کی جو صورت بتائی ہے، وہ بحث خیز ہے۔ بقول قدوس جاوید:

”فلکشن کی شعریات سے متعلق ان تمام خیالات و نظریات کا اثر
صرف ناول کی تنقید ہی پر نہیں، ناول کی تخلیق پر بھی پڑا ہے اور لازمی

طور پر ناول کی قرأت Reading کے حوالے سے قاری کے رد عمل Response کے اظہار میں بھی تبدیلی اور پختگی پیدا ہوئی ہے اور آج کے ناولوں میں ناول نگاروں نے بھی ناول کے فنی اور صنفی لوازمات کو نئے انداز سے برتنا شروع کر دیا۔“

ناول کی بدلتی ہوئی شعریات اور مابعد جدید صورت حال Post Modern Situation کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ گرمل گارشیا، رکیز کے ناول One Hundred Years Solitude کی صنفی حیثیت پر کافی بحثیں ہوئیں اور اسے مابعد جدید ناول کا ماڈل قرار دیتے ہوئے ناول کے روایتی تقاضوں اور رویوں کا نئے سرے سے جائزہ لیا گیا۔ نتیجہ یہ نکلا، کیا کہ مابعد جدید تہذیب کے زیر اثر ادبی اصناف کے درمیان کی تمام سرحدیں ٹھوس اور دائمی کے بجائے سیال اور تغیر پذیر ہو چکی ہیں۔ اب کوئی نہیں کہہ سکتا کہ ناول اور افسانوی مجموعہ ناول اور طویل نظم ناول اور خود نوشت اور ناول اور تاریخ میں امتیاز پیدا کرنے والی حدیں کیا ہیں؟ ہذا اردو کے حوالے سے بھی ناول کی تعریف اب محض یہی رہنی ہے۔ کہ ”ناول ایک پلاٹ کے تحت چند کرداروں، واقعات کی مدد سے زندگی کے بعض سنجیدہ اور حساس حقائق کے مربوط افسانوی بیان کا نام ہے۔ سبب یہ ہے کہ آج برصغیر میں بھی مابعد جدید کلچر کے خدوخال نمایاں ہو چکے ہیں۔“

لیکن اردو میں ایسے ناولوں کا ظہور ابھی نہیں ہو سکا ہے جن کو نئے تنقیدی تناظر میں دیکھا اور پرکھا جاسکے۔ ... معدودہ چند کو چھوڑ کر اسی لیے ہمارا ناقد بھی کہتا ہے کہ اردو کے بیشتر ناول ”ناول کے

تمام تر مضمرات، ناول نگار (مصنف) کی ذات، حیات، نظریہ جذبات اور تجربات ہی پر مرکوز ہوتے ہیں۔ بحیثیت ادبی تخلیق ناول (متن) کی اپنی آزادانہ حیثیت، زبان کی خود مختاری اور قاری کے کردار پر توجہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہاں، گردش رنگ چمن، آخر شب کے ہم سفر، نادید، ایوان غزل اور فرات وغیرہ چند ایک ایسے ناول ضرور ہیں جن میں اول تو جدید ہی نہیں مابعد جدید تہذیبی رویوں کو بھی مثبت یا منفی واضح یا غیر واضح انداز میں برتنے کی مثالیں ملتی ہیں۔ دوم یہ کہ ان ناولوں میں ناول (متن) اور قاری کے درمیان ناول نگار عموماً کم ہی حائل ہوتا ہے۔ ناول خود قاری سے رشتہ قائم کر لیتا ہے۔“

یہ بات بہت پرانی ہے کہ ادب سماج کے وطن سے جنم لیتا ہے.... اپنے عہد اور حالات کی پیداوار ہوتا ہے.... اور مصنف کے اپنے تجربے، مشاہدے، تخیل، وجدان، فکر اور نظر کے حوالے سے بھی وجود میں آتا ہے۔ معاصر ناول خواہ وہ گیان سنگھ شاطر کا، گیان سنگھ شاطر، ہو پیغام آفاقی کا، مکان، ہو الیاس احمد گدی کا، فارا ایریا، ہو عبدالصمد کا، دو گز زمین، ہو سید اشرف کا، نمبردار کا نیلا، ہو ساجدہ زیدی کا، مٹی کے حرم، یا موج ہو اچیچاں، ہو عشرت ظفر کا، آخری درویش، ہو، مظہر الزماں خاں کا، آخری داستان گو، ہو، شمول احمد کا، 'ندی' یا حسین الحق کا، فرات، ہو، ان سب کی دنیا پہلی دنیا سے الگ ہے۔ صاف دیکھا جاسکتا ہے کہ یہ تمام ناول اپنے سابق عہد سے پہلے کے مانوس اسلوب سے، کسی نہ کسی حد تک مختلف ہیں۔ فنکار تخلیقیت میں سرشار، خشوع خضوع کے ساتھ ادب تخلیق کرتا ہے، اپنے عہد کی فضا میں سانس لیتے ہوئے اور متعلقہ عہد کی یا عہد کی فکریات کی افہام و تفہیم کرتی ہے، معاصر تنقید۔ میرا خیال ہے کہ اردو میں تخلیق پس پشت رہ گئی ہے اور مابعد جدید عہد نے طرفیں کھول دی ہیں۔ کشادگی کی فضا ہے۔ آزاد فکری کا، حول ہے۔ نظریوں کے جبر کے دن لد گئے۔ دیکھئے تخلیق اس سے کس طرح عہدہ برآ ہوتی ہے۔۔۔☆☆☆

تنقید کی موجودہ صورتِ حال

اردو ادب کا مستقبل نامہ

عصری تنقید کا منظر نامہ تین نسل کے لگنے والوں سے قائم ہوتا ہے۔ پہلی نسل کے لوگ ہمیشہ چار پانچ بایوں سے تنقید لکھ رہے ہیں اور آج بھی فکری سطح پر تروتازہ ہیں۔ میر کی مرا کوئی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، 'دوباب اشرفی'، شمیم حنفی، وارث عوی اور حامدی کاظمی سے ہے۔ بزرگ نقاد محمد حسن اور عقیل رضوی کی اہم تنقیدی کارگزاریوں سامنے آچکی ہیں۔ دوسری نسل کے لوگوں میں قاضی افضل حسین، ابو الکلام قاسمی، شفیق اللہ شافع قدوائی، انیس اشفاق وغیرہ کے نام اہم ہیں تیسری نسل وہ ہے جسے ۸۰ کے بعد کی 'نئی صورتِ حال' میں اپنے شخص پر اصرار ہے۔ اب چوتھی نسل کا ذکر بھی ہونے لگا ہے، نسل اپنے پیش رو سے پیچیدہ پیچھے نکلتی ہے۔ اگر جدید فلسفہ انسان کی روشنی میں کلیم الدین، احتشام حسین اور آل احمد سرور کی تحریریں پرانی معلوم ہوتی ہیں اس پر ہمیں حیران نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن جدید فلسفہ سان پر گفتگو کرتے ہوئے ان بزرگوں کی فکری روایت کا مذاق اڑانا اپنی چھوٹائی کا ثبوت پیش کرنا ہے۔

ان تین نسلوں کی تنقیدی کاوشوں پر یہاں تفصیلی گفتگو ممکن نہیں ہے۔ یہ تمام لوگ

ایک ہی دور میں رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ان کے درمیان اختلافات کے باوجود کچھ مشترکتیاں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ ترقی پسندی، جدیدیت اور، بعد جدیدیت کے خانوں میں عصری تنقید کو تقسیم تو کیا جاسکتا ہے لیکن کوئی ایسی دیوار نہیں اٹھائی جاسکتی۔ وقت کے ساتھ فکر و خیال کی دنیا میں تبدیلی تو ہوتی ہے لیکن اختصاص کے نام پر ہم ان سچائیوں سے بھی صرف نظر کرنے لگتے ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔ ہذا کسی نئے رجحان کی طرف راغب ہونا اسے اپنے فکر و احساس سے ہم آہنگ کرنا ہر لحاظ سے مستحسن ہے۔ چند برس قبل مابعد جدیدیت نے ہمیں ایک راہ دکھائی تھی۔ اس راہ کو کچھ دگولوں نے شک کی نظر سے دیکھا اور کچھ لوگوں نے اس کے روشن پہلوؤں کو نشان زد کرنے کی کوشش کی۔ نظری مباحث میں اتفاق اور اختلاف کے مواقع تو آتے ہی رہتے ہیں۔ اصل چیز یہ ہے کہ ہمارے اتفاق اور اختلاف کی بنیادیں کیا ہیں۔ کسی رجحان یا رویے پر کسی کا اجارہ نہیں ہے۔ کس نے آپ کو منع کیا کہ آپ دریدہ کو براہ راست نہ پڑھیں۔ اگر آپ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی رجحان کی تعبیر غلط طور پر جارہی ہے تو اس کی صحیح تعبیر کی ذمہ داری آپ پر عائد ہوتی ہے۔ علم و ادب کی دنیا مسلسل ایک نئی آگہی ہے لیکن یہ آگہی اپنے ماضی سے یکسر بے تعلق نہیں ہوتی۔ مابعد جدیدیت سے اپنی کن رہ کشی اور بیزاری کے باوجود اگر مابعد جدید تنقید کے بعض عناصر ہماری تنقید میں در آتے ہیں تو اسے کیا نام دیا جائے۔ اسی طرح مابعد جدید تنقید کی تشریح و تعبیر کے باوجود ہمارے بعض اہم نقاد غیر شعوری طور پر نئی تنقید کی طرف نکل آتے ہیں۔ اس سے یہ محسوس ہوتا کہ نئی تنقید ایک خشک تکنیکی رویہ ہے جس میں لفظیاتی نظام ہی مقصود بالذات ہے۔ لیکن میں اس غیر شعوری عمل کو نہ تو غلط سمجھتا ہوں اور نہ اسے تعصب کی نظر سے دیکھتا ہوں۔ مابعد جدید تنقید نے زندگی اور سماج کے تئیں جو رویہ اختیار کیا ہے وہ کتنا نیا ہے اس پر بحث کرنے کے بجائے یہ دیکھا جائے کہ اس نے ادب کی تفہیم میں کن گوشوں کا اضافہ کیا ہے۔ کیا مابعد جدید تنقید کسی شاعر یا ادیب کو ابھرنے میں کامیاب ہو سکی۔ اس سے کسی فن کار کی ایسی شناخت قائم ہوئی جو

ترقی پسندی اور جدیدیت سے مختلف ہونہاری موجودہ تنقید پہلے سے کہیں زیادہ علمی اور منطقی ہوئی ہے۔ لیکن ان تمام علمی و نظریاتی کاوشوں کا اطلاق تو بہرحال متن ہی پر ہونا ہے۔ وحید اختر نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا۔

”تنقید کا بنیادی کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زبان کے ادب کی روشنی میں اصول متعین کرے۔ ادبی سرمایہ بنیاد ہے اور تنقید اس سے ماخوذ ہوتی ہے۔ ہمارے بیشتر نقادوں نے اس فطری تعلق کو الٹ دیا۔ وہ اصول یا نظریے وادبی تخلیق پر اولیت دینے لگے۔ تخلیق نظریے یا اصول کو سامنے رکھ کر وجود میں نہیں آتی۔ بلکہ نظریے اور اصول تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں۔“

عصر حاضر کے ایک اہم نقاد ابوالکلام قاسمی اطلاق تنقید پر حد درجہ اصرار کے باوجود یہ بھی لکھتے ہیں:-

”کہنے کو تو ادبی تنقید کے بارے میں ابتدائی گفتگو کا آغاز یہاں سے ہوتا کہ نقد بنیادی طور پر تصورات و نظریات اور ادبی و ثقافتی دریافتوں کے سارے دروازے بند کر لینے کا ارتکاب کریں گے۔“

ابوالکلام قاسمی اپنی مختلف تحریروں میں یہ لکھ چکے ہیں کہ تنقیدی اصول متن ہی سے اخذ کرنے چاہیے لیکن تصورات کے سلسلے میں ان کی یہ پچپی دراصل فکر کے کارواں میں خود کو شامل کرنے کے مترادف ہے۔ لیکن وحید اختر نے جس فطری ترتیب کے الٹ جانے کا ذکر آج سے تیس سال قبل کیا تھا اس کی اہمیت آج بھی باقی ہے۔ شاید اسی لیے کچھ لوگ کہتے ہیں کہ نظریاتی مسائل میں غیر معمولی دلچسپی کا پیدا ہونا کسی ادبی معاشرے کے تخلیقی سوتے کے خشک ہو جانے کی علامت ہے۔ میں ایسا کہنے والوں کی فکری مندی کو ان کے خصوص کا نتیجہ قرار دینے کے باوجود یہ کہنا چاہوں گا کہ تخلیقی

سوتے تو یوں بھی خشک ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے اس کی ذمہ داری نقادوں کے سر نہیں ڈالی جاسکتی۔ فکری اور تخلیقی طور پر جو جتنا کمزور ہوگا وہ اتنا ہی نقادوں کے ہاتھ کا کھلونا بن جائے گا۔ لیکن گزشتہ چند ہائیوں میں یہ بات بار بار دہرائی گئی کہ تخلیق کاروں کی فکری تخلیقی صلاحیتوں کو نقادوں نے نقصان پہنچایا۔ تنقید کا مطالعہ تخلیق کاروں کے لیے ضروری یا غیر ضروری ہے اس کا تعلق بھی جو تخلیق کار کی تخلیقی صلاحیت سے ہے۔ لیکن جو لوگ اپنی بے خبری کو چھپانے کے لیے نئی تنقید کے مسائل اور نظریات سے اپنی برات کا اعلان کا کرتے ہیں وہ مخلص نہیں ہو سکتے۔ وحید اختر کی بات میں پھر دہراتا ہوں کہ نظریے اور اصول تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں۔ کیا عصر حاضر میں اس بات کی توقع کی جاسکتی ہے کہ کوئی نقاد کسی کلاسیکی یا جدید فن پارے کے گہرے مطالعے کے بعد اس کی تعبیر و تفہیم کا کوئی اصول وضع کرے گا۔ ہم یہ توقع کر سکتے ہیں اور اس کی کچھ روشن مثالیں موجود ہیں۔ بجائے یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ اس نے ادب کی تفہیم میں کن کن نئے گوشوں کا اضافہ کیا ہے۔ ہماری بصیرت جس مقام پر رُک چکی ہوئی تھی تو اس سے کتنا وہ آگے بڑھی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ احتساب کوئی شخص کسی دوسرے کا نہیں کر سکتا۔ کیا مابعد جدید تنقید کسی شاعر یا ادیب کو ابھارنے میں کامیاب ہو سکی یا وہ کوئی ایسا میج بنا سکی جو ترقی پسندی اور جدیدیت سے مختلف ہو۔ شمس الرحمن فاروقی نے اپنے ایک مضمون ”شعریات اور نئی شعریات“ میں چند کتابوں اور نقادوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:-

”فیض پر سب سے اچھی تنقید افتخار جالب نے لکھی۔ آتش اور بہادر شاہ ظفر پر سب سے اچھا تنقیدی محاکمہ خلیل الرحمان اعظمی کا ہے۔ اقبال پر بہترین تنقید سلیم احمد نے لکھی۔ پوری اردو شاعری پر اساطیری اعتبار سے بشریاتی علوم کی روشنی میں نئی بصیرت کا سامان وزیر آغا نے مہیا کیا۔ منٹو پر سب سے اچھا کام وارث علوی

کا ہے۔ میر پر نے پہلو سے کام کرنے والے گوپی چند نارنگ اور حامدی کا شمیری ہیں۔“

شمس ارجمان فروقی کا یہ مضمون 1996 کا ہے۔ انہوں نے جن کتابوں اور تحریروں کے حوالے دیئے ہیں وہ آپ سب کی نظر میں ہیں۔ ان تمام تنقیدی کتابوں کا سہرا جدیدیت کے سر نہیں باندھا جاسکتا۔ درست ہے کہ ان سب لکھنے والوں کا جدیدیت سے ہر تعلق رہا ہے اور اس زمانے کی تنقید پر نئی تنقید کا گہرا اثر بھی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے اختلاف بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن واقعہ ہے کہ ان کتابوں کی اہمیت آج بھی باقی ہے۔ یہ سوال کتنی مناسب ہے اور کتنی غیر مناسب یہ ایک بات ہے لیکن چھ لوگ اب یہ پوچھنے لگے ہیں کہ مابعد جدید تنقید کے حوالے سے کتنی تحریروں پیش کی جاسکتی ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کیا جاسکے۔

ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب پہلے ہی دیا جا چکا ہے لیکن اس سوال کے پیچھے جو فکر ہے اس کا رشتہ ادب کے ادبی معیار اور اس کے تعین قدر سے ہے۔ یہاں گوپی چند نارنگ کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

”بے شک ادب کے یہ فن کے تقاضے پورا کرنا پہلی شرط ہے۔ مابعد جدیدیت کے دور میں فن کی وہی اہمیت ہے جو جدیدیت کے دور میں تھی فرق صرف یہ ہے کہ مابعد جدیدیت فن کے میکانیکی شعور کی نئی سرتی ہے کہ فن ہرگز یہ نہیں کہتا کہ زندگی سے منہ موڑا جائے تو فن بھی فن نہیں رہتا۔ ادبی قدر کا مجر تصور ہی غلط ہے یونہی اپنی قدر زندگی کے فن کی حامل ہوتی ہے اور سماجی احساس اور شغافتی سروکار سے بے نیاز نہیں ہوتی۔“

گوپی چند نارنگ نے جب سماجی احساس اور شغافتی سروکار پر زور دیا ہے۔ اسے کچھ لوگ جدیدیت میں ہی تلاش کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں جب کہ اس بات سے

انکار نہیں کہ جدیدیت سے متاثر فن پاروں اور تنقیدات میں سماجی احساس یا ثقافتی سروکار نہیں تھا بلکہ یہ کہن زیادہ مناسب ہوگا۔ فرق ان حقائق کے تین روئے کا ہے۔ مابعد جدید تنقید کے نام پر جو کچھ شائع ہوتا ہے اس میں بہت کچھ ایسا ہے جس کا ٹھیک سے لکھنے والے کو بھی علم نہیں ہے۔ ان ایسی تحریروں نے ادب کے عام قارئین کے لیے بڑی دشواریاں پیدا کی ہیں۔ ایسے لوگ نارنگ، وہاب اشرفی، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی وغیرہ کے اقتباسات بھی پیش کرتے ہیں۔ تو لیکن بے جوڑ اور اجنبی معلوم ہوتے ہیں جو تنقیدی اصطلاحیں مابعد جدید تنقید کے ذریعہ سامنے آئیں ان کی تعبیر و تفہیم کا عمل بھی میں اطمینان بخش نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اصطلاحیں جن تصورات کے پیچھے رہے ہیں انہیں ٹھیک سے سمجھے بغیر سمجھا یا نہیں جاسکتا۔ پچھلے دنوں ناصر عباس نیر کی مرتبہ کتاب نظری مابعد جدیدیت نظری مباحث میں مابعد جدید اصطلاحوں کی جس طرح تشریح کی گئی ہے اس سے ایک بڑی علمی ضرورت پوری ہو جاتی ہے۔ اب سواں یہ ہے کہ ان اصطلاحوں کا مطالعہ ہم کیوں کریں۔ اس کا جواب تو بالکل سامنے کا ہے آپ مطالعہ نہ کیجئے۔ لیکن ہمارے مطالعہ نہ کرنے سے ان اصطلاحوں کی صحت پر کیا فرق پڑے گا۔ ناصر عباس نیر نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر اپنی جس علمی سنجیدگی اور کشادہ نظری کا ثبوت دیا ہے وہ ہمارے لیے نہایت حوصلہ افزا ہے۔ ضمیر علی بدایونی کی کتاب جدیدیت اور مابعد جدیدیت اطلاقی تنقید کا بھی بہترین نمونہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ ضمیر علی بدایونی کے مضامین کو پڑھ کر ترتیب کے الٹ جانے کا خیال نہیں آسکتا۔ جس کی طرف وحید اختر نے اشارہ کیا ہے۔ اگر اس کتاب کو ایک ماڈل کے طور پر استعمال کیا جاتا تو ہماری موجودہ تنقید نظری مباحث کے ساتھ ساتھ اطلاقی و عملی تنقید کے حوالے سے بھی کارہائے نمایاں انجام دے سکتی تھی۔ میں اپنی محدود نظر کی روشنی میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ بین المتونیت کی اصطلاح کو ضمیر علی بدایونی نے جس طرح متن پر اطلاق کیا تھا اس کوئی دوسری مثال شاید نہ ملے۔ انہوں نے اس کے لیے گردش رنگ

متن کا عنوان قائم کیا تھا۔ اس مضمون کو پڑھ رکھسوں ہوتا ہے کہ ہماری شعری روایت اور خصوصاً غزل کی روایت ایک مدت سے اس اصطلاح یا عنوان کی منتظر تھی۔ بدھ مجموعی اعتبار سے بین المتونیت ہی وہ اصطلاح ہے جس نے ہماری موجودہ تنقید کو نہ صرف سب سے زیادہ متاثر کیا ہے بلکہ اس کی معنویت میں اضافہ بھی کیا ہے۔ ہر متن کے اندر ایک متن موجود ہے۔ اس حقیقت کا سراغ ان حضرات کی تنقیدوں سے بھی لگایا جاسکتا ہے جو بین المتونیت کے بارے میں کہتے ہیں میں اسے نہیں جانتا۔ ضمیر علی بدایونی نے اردو کی شعری روایت سے ایسی مثالیں پیش کی ہیں۔ جن سے التوائے معنی کے نظریے کو تقویت ملتی ہے۔ اس حوالے سے انہوں نے ایک یہ شعر بھی کہا ہے۔

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن ذرا
کہ میں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آوارہ

یہی آوارگی التوائے معنی کا استعارہ بن جاتی ہے۔

نئی اصطلاحوں کو اپنی شعری و ادبی روایت سے اس طرح ہم آہنگ کرنے کے لیے علمیت اور ذہانت کے ساتھ ساتھ خصوص کی بھی ضرورت ہے ورنہ اس عمل میں اس بیہ پھیر کا بہت خدشہ ہے۔ جس کی نشاندہی محمود ایاز نے جدید یوں کے سلسلے میں کی تھی۔ پچھلے دنوں محمود ہاشمی کی کتاب زوال پرستاں آئی ہے اس کے مضامین اس عہد کی ادبی صورت حال کی چاباز یوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اس سلسلے میں انہوں نے بیہ پھیر غلط استعمال کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ علمیت اور ذہانت اکثر اوقات ادبی معاشرے کو ڈرائی، ہمرکاتی ہے اس کے نتیجے میں ادبی معاشرہ اپنی فطری تخلیقی صلاحیتوں سے عاری ہوتا جاتا ہے۔ عصر حاضر میں ہم اس بیہ پھیر کو اگر تلاش کرنا چاہیں تو چہ عجیب نہیں کہ آپ کو مثالیں مل جائیں لیکن مجموعی اعتبار سے جو مسئلہ زیر بحث آئے ہیں ان میں بیہ پھیر کی گنجائش اس طرح نہیں ہے۔ مثلاً موجودہ تنقید مقامیت پر بہت زور دیتی ہے مقامیت کے لیے ثقافت کا لفظ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس سے انکار کی کوئی صورت نظر نہیں آتی یہ کہنا کہ مقامیت پر حد سے زیادہ اصرار کا مطلب علیحدگی پسندی کو راہ دینا ہے۔ ممکن ہے کسی حد تک یہ خوف درست ہو مگر اس خوف کے سبب مختلف علاقوں کی چھوٹی چھوٹی سچائیوں سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ یہ سوال اب بھی اس طرح قائم ہے۔ کہ مابعد جدید تنقید کا ثقافتی پہلو احتشام حسین، محمد حسن وغیرہ سے کتنا مختلف ہے۔ کلیم الدین احمد جنہیں مغرب پرست کہا جاتا ہے انہوں نے کلیات شاد کے دیباچے میں اپنی تہذیبی روایت کے سلسلے میں جس فکر مندی کا اظہار کیا ہے اور اس روایت کو وہ شاد کے یہاں جس طرح تلاش کرتے ہیں وہ بھی مقامیت ہی کی ایک مثال ہے ایک سمینار میں کسی ترقی پسند نقاد نے کہا تھا کہ ہم نے تہذیب کہا آپ نے اسے ثقافت کا نام دیا۔ اس پر جو بحثیں ہوئیں وہ بہت اطمینان بخش نہیں تھیں۔ لہذا اس پہلو سے بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔ کچھ لوگ ثقافت کا اس طرح ذکر کرتے ہیں جیسے اس کا پہلے کوئی وجود ہی نہیں تھا۔ ابوالکلام قاسمی نے اپنے ایک مضمون میں شمس الرحمن فاروقی کی شعر شور انگیز سے ہے اقتباس پیش کیا ہے کہ جس میں وہ واضح طور پر لکھتے ہیں کہ ہر ادب اپنے تہذیبی سیاق میں ہی بامعنی ہوتا ہے جدیدیت نے جس طرح ترقی پسندی کی ضد میں نظریے سے انکار کر دیا تھا۔ کچھ یہی صورت بعض مابعد جدید لکھنے والوں کے لیے بھی پیدا ہو گئی ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ جدیدیت نے ہمیں اپنی تہذیب سے کاٹ دیا تھا لہذا اس کی تلافی کی صورت یہ ہے کہ ہر متن کے مطالعے میں ثقافتی عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا جائے کہ ثقافت کے بغیر ادبی متن کا کوئی بامعنی کردار نہیں ہو سکتا۔ گزشتہ سال علی گڑھ کے شعبہ اردو میں تنقید کی قرات پر ایک سمینار ہوا تھا۔ اس میں متن کی قرات کے جتنے زاویے اور سلسلے ہو سکتے ہیں ان سب کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی اس سمینار کے تمام مقالے ”تنقید کی قرات“ کے نام سے شائع ہو چکے ہیں اس سمینار نے اپنے طور پر تنقید میں کشادہ ذہنی کی روایت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ اسی کوشش اگر وقفے وقفے

سے ہوتی رہے۔ تو ہم نظریے کے جبر سے خود کو بچ سکتے ہیں۔ اپنے الگ مضمون میں گولی چند نارنگ لکھتے ہیں:-

”تنقید میں جتنے رویے بدلتے رہے ہیں وہ اسی وجہ سے بدلتے رہتے ہیں کہ ان پانچوں عناصر (مصنف، متن، قاری، تناظر، طور) میں کون سا دس عنصر کو زیادہ اہمیت دیتا ہے وہ ترجیح اس کو دے رہا ہے۔ وہ مصنف کو ترجیح دے رہا ہے یا متن کو یا قاری کو یا تاریخی اور سماجی تناظر کو یا زبان کے طور و ترجیح دے رہا ہے اور یہ ترجیح دینے والا عمل خواہ متن خاموش یا غیہ محسوس ہو اصد نظر یاتی اور اقداری ہے اور اس ساتھ ہی اس سچائی کو بھی نشان زد کیا جاسکتا ہے کہ ہر متن پر قاری کے لیے نہیں ہوتا۔“

اور اس طرح ہر متن کی تشبیہی قرات بھی ممکن نہیں ہے لہذا مطالعہ متن کا پورا عمل کسی تنقیدی نئی مہیا طریقتہ کا رستہ امر متاثر ہوتا ہے۔ یہ غیہ فطری نہیں بلکہ متن کی قرات کی بنیادی شرط اور تقاضا ہے و نظر انداز کر دینا اور اس پر کسی ایسی تنقیدی فکر کو مسلط کر دینا جو داخلی طور پر اس کا ساتھ دیتی ہے غیہ ذمہ دارانہ کام ہے۔ یہ موجودہ تنقیدی متن کے ساتھ ایسا سلوک کر رہی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہیں ہم نئی آہی کے جوش میں ایسا کر رہیتے ہیں۔ حامدی کا شمیہ کی اسٹانی تنقید کی نظری بحث سے قطع نظر اس کی عملی تنقید و امر آپ، یاحسین تو مجھے اسٹاف یا شرف کی تنقید میں ایک منطق بہرہ صا نظر آتی ہے انہوں نے ناصہ کاظمی کے شعر:-

آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں گے

میں ایک قاری کی حیثیت سے محسوس کرتا ہوں بعض تنقیدی اصول کسی تنقید کی غہیم میں اتنے بامعنی ہوتے ہیں اس پر زورزد برہقی کا شایہ نہیں کرتا۔

ابوالکلام قاسمی کا مضمون جدید اور مابعد جدید کی کشمکش سے بہت واضح ہے کہ عصری تنقید میں متنی تنقید کے نشانات موجود ہیں بلکہ وہ اس مضمون میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ متنی تنقید کے روشن پہلو کیا رہے ہیں اور اب ان سے کیا کام لیا جاسکتا ہے۔ جدیدیت کی پوری تنقید اس سبب سے متاثر ہے لوگ کہتے ہیں کہ جدیدیت نے ہمیں اپنی جڑوں سے کاٹ دیا۔ شعری وادبی لوازمات کے نام پر ہم خالص ادب پر زور دینے لگے۔ ان تمام الزامات اور حقائق پر یہاں گفتگو کا موقع نہیں لیکن یہ بھی دیکھئے کہ عصر حاضر کے وہ نامور اہم نقاد جو مابعد جدید کی فہم و تعبیر میں مصروف ہیں ان کی بہترین تنقید نگارشات کا رشتہ اسی تنقید سے ہے۔ جس میں متن کا موضوعاتی مطالعہ نہیں ہے بلکہ ادب کو ایک ایسی صورت میں دکھایا گیا ہے جس سے اس کی آفاقیت میں قائم ہوئی ہے اور اس کے تعین قدر کا فریضہ بھی سامنے آتا ہے۔ حامی کا شمیری کی کارگاہ شیشہ گری کو آپ کس خانے میں رکھیں گے۔ وہ باب اشرفی کی آگہی کا منظر نامہ کا تعلق کس سے۔ شمیم حنفی کی نئی شعری روایت کے حوالے موجود ہیں۔ مابعد جدید تنقید کا اصرار ہے کہ کوئی سچائی آفاقی نہیں ہوتی ہر علاقے کی اپنی سچائی ہوتی ہے۔ ادب میں اس مقامیت کی بحثوں نے فکری سطح پر تازگی کا احساسرایا ہے اور اس حوالے سے لیکن جب بات کسی فن پارے کے تعین قدر کی ہوتی ہے۔ تو طرح طرح کی تاویلیں پیش کی جاسکتی ہیں ثقافتی عنصر کی نشان دہی کے باوجود یہ کس طرح طے پائے گا کوئی فن پارہ اچھا ہے معیاری ہے یا غیر معیاری۔ کسی فن پارے کی لائسنسلی قرات کے بعد اگر یہ ثابت بھی کر دیا جائے اس میں اتوائے معنی کی کیفیت ہے تو اس سے کیا صرف اس تلاش کے عمل سے اس کے اہم یا غیر اہم ہونے کا فیصلہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک قاری کی حیثیت سے مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ہم نظری مباحث میں چاہے جس عم و عقل کا مظاہرہ کر لیں لیکن جب بات فن پارے کے تعین قدر کی ہوگی تو ہمیں متنی تنقید سے کچھ نہ کچھ استفادہ کرنا پڑے گا۔

جدید اور مابعد جدید کی یہ کشمکش جدیدیت کے ان آفاقی اصولوں کی جانب
 اشارہ کرتی ہے جس کے بارے میں شمس الرحمن فروقی نے کہا تھا کہ ایک وقت آئے گا
 جب جدیدیت اپنا اچھا برا کام کر چکی ہوگی۔



از: شمس الرحمن فروقی

نقدِ شبلی کی عصری معنویت

اردو ادب میں شبلی ایسی قاموسی Encyclopedic شخصیت ہیں جن کے افکار اور کارناموں کا آواز ہمارے ادب میں آج بھی بڑے زور و شور سے سننے میں آتا ہے۔ وہ بیک وقت نظریہ ساز نقاد بھی ہیں اور سیرت و سوانح نگار بھی۔ وہ منفرد شاعر بھی ہیں اچھے انشاء پرداز بھی، تاریخ نویس بھی ہیں اور علم کلام کے صحیح واقف کار بھی۔ مشرق و مغرب کے علوم کا ان کو اتنا وسیع مطالعہ تھا اس کی نظیر ان کے دور میں تو کیا فی زمانہ بھی ملنا محال ہے۔ اس کا اعتراف اور تواضع و الطاف حسین حالی جیسے دانشور نقاد نے بھی ان اغاظ میں کیا ہے۔

ادب اور مشرقی تاریخ کا ہو دیکھنا مخزن

تو شبلی سا وحید عصر و یکتائے زمن دیکھیں

علامہ شبلی کی تنقیدی بصیرت جاننے کے لیے شعر العجم، موازنہ انیس و دبیر سوانح

مولانا روم اور مقالات شبلی کافی اہم تصانیف ہیں۔ ان کا انداز نقد اتنا تہہ دار دل پذیر اور

ممتنع ہے کہ اس کو ایک تنقیدی دبستان سے منسوب کرنا مشکل ہے کیونکہ ان کے یہاں عملی

تنقید کے حلو و جمالیاتی تاثراتی اور تقابلی تنقید کے بھی باضابطہ نمونے ملتے ہیں۔

شبلی کی تنقید کے بارے میں عام طور پر یہ رائے تقسیم کے ساتھ دوہرائی جاتی ہے کہ ان کی تنقید حالی کی تنقید کی ضد یا رد عمل ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمن اعظمی اور نور الحسن نقوی بطور خاص پیش پیش نظر آتے ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی اپنی کتاب ”مضامین نو“ میں لکھتے ہیں:

”شبلی کی تنقید حالی کا رد عمل معلوم ہوتی ہے۔ ”شعر العجم“ براہ راست

توسہیں لینے والا۔ طے مقدمہ شعراء شاعری کا جواب ہے۔“ ۱۔

نور الحسن نقوی وٹوک انداز میں اپنی رائے اس طرح دیتے ہیں

”ان کی (شبلی کی) تصنیف کا مطالعہ کیجئے تو قدم قدم پر یہ احساس

ہوتا ہے کہ ان کے بیشتر خیالات حالی کی ضد ہیں۔ حالی شعر و ادب

میں افودیت کا مطالبہ کرتے ہیں یعنی ان کے نزدیک شاعری کا اصل

کام اخلاق درست کرنا اور زندگی ستوارنا ہے۔ شبلی کے نزدیک

شاعری کا مقصد پڑھنے والے یا سننے والے کو مسرت عطا کرنا

ہے۔“ ۲۔

حالی اور شبلی کی تصنیف کے غائر مطالعے کے بعد یہ نتیجہ خیزی بالکل یک طرفہ اور

سراسر ہی معلوم ہوتی ہے اور صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی تنقید حالی کی تنقید کی ضد یا رد

عمل نہیں ہے۔ دراصل شبلی کے تنقیدی نظریات حالی کے تنقیدی نظریات کی توسیع ہے

کیونکہ حالی جہاں پر اپنی بات ختم کرتے ہیں شبلی وہیں سے شروع کرتے ہیں بلکہ کہیں کہیں

یہ دونوں نقاد ایک ہی نقطے پر آ کر ٹھہر جاتے ہیں۔

یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے۔ شبلی سے پہلے حالی نے اردو تنقید کے لیے اصول

اور ضوابط مقرر کئے ہیں۔ ان کی تصنیف مقدمہ شعراء شاعری اردو ادب کی پہلی تنقیدی

تصنیف ہے۔ اسی وجہ سے اسے اردو شاعری کے پہلے منشور ادب کا نام دیا گیا۔ حالی سے

پہلے ہمارے ادب میں تذکروں کا چلن تھا۔ تذکرہ نگار انتخاب کلام کے ساتھ اپنے تاثرات بھی اختصار کے ساتھ لکھ دیتا تھا۔ حالی نے ان تاثرات کو بنیاد بنا کر اور اپنے زمانے میں مروجہ تنقیدی نظریات کو بروئے کار لا کر ایک ایسا ضابطہ پیش کیا جس کے ذریعے انہوں نے اپنے زمانے کے شعر و ادب کو نئی جہتوں سے آشنا کیا اور زیادہ سے زیادہ افادی بنانے کی کوشش کی۔ حالی نے جس زمانے میں مقدمہ شعر و شاعری پیش کیا وہ افلاطون کے زمانے کے یونان کی طرح غیر مستحکم دور تھا اور سماجی، سیاسی اور معاشرتی ڈھانچے میں زبردست تبدیلیاں رونم ہو رہی تھیں۔ اسی وجہ سے وہ شعر و ادب میں افادی اور اخلاقی باتیں تلاش کرنے لگے اور اپنے رجحانات کو اپنے ماحول کے اثرات سے ہم آہنگ کرنا چاہا اور اس کو زیادہ سے زیادہ نیچرل Natural بنانا چاہتے ہیں۔ وہ شاعری کو مواد کی ترسیل کے لیے آلہ کار بناتے ہیں اور اس سے ایک حربہ کا کام لینا چاہتے ہیں۔ بقول ان کے:

”جو شخص اس عطیہ الہی کو مقتضائے فطرت کے موافق کام میں لائے

گا۔ ممکن نہیں اسے سوسائٹی کو کچھ نفع نہ پہنچے۔“

چونکہ وہ اپنے دور کے بنض شناس تھے اور اپنے دور کو اضمحلال، انجماد اور فرار سے باہر نکال کر حرکت و عمل کے ساتھ ساتھ نئی تبدیلیوں کا سامنا کرنے کے لیے تیار کرنا چاہتے ہیں اور اخلاقی تربیت بھی کرنا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے وہ شعر کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ لیتے ہیں۔ ان کے نزدیک خالی موزونیت لازمی شاعری نہیں ہے بلکہ شاعر اور غیر شاعر میں یہی ماہر امتیاز ہے کہ شاعر معنی کا خیال رکھے۔ وہ شعر کے لیے سادگی، اصلیت اور جوش کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ سادگی بقول ان کے ”خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو“ شعر میں اصلیت کے معنی حالی یہ لیتے ہیں کہ ”جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہو وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فو الواقع موجود ہو“ اور جوش سے یہ مراد ہے ”کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرایہ میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے

شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔“ ۵

حالی دراصل مقدمہ شعروشاعری کے ذریعے اپنے ہم عصر شعرا و ادب کو وقتی ضرورت کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ ان کے پیش نظر شعر و ادب کا افادی پہلو وقت کی اہم ضرورت تھی۔ اس ذہن وہ تخلیقیت غیر تخلیقیت کے فرق کو بالکل توجہ ہی نہیں سمجھتے ہیں جب کہ ہمارے ادب میں اس کی تفریق کے لیے اچھا خاصہ سرمایہ قدمات کے پاس موجود ہے۔ اسی وجہ سے حالی کے مقرر کردہ اصول و ضوابط کے زیر اثر جو ادب معرض تخلیق میں آیا وہ اوسط درجے کا اور غیر تخلیقی ادب تھا کیونکہ وہ اپنے دور کی یاوری اپنے شعری نظریات کے ذریعے کرنا چاہتے ہیں۔ اس وجہ سے مقدمہ شعروشاعری میں ٹہکتے ہیں

”یورپ میں پولیٹیکل مشکلات کے وقت پوئٹری کو قوم کی ترغیب و

تحریر کا ایک زبردست آلہ سمجھتے ہیں۔“ ۶

تجلی کے نزدیک ان مباحث کی کوئی اہمیت نہیں تھی کیونکہ ان کے وقت میں لوگ سیاسی سماجی اور معاشرتی معاملات میں نئے زاویہ نگاہ کو گوارا کر چکے تھے اور ارسطو کی طرح ان کو وہ ماحول میسر آیا تھا جس میں بیرونی اثرات کو کم سے کم اہمیت ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے وہ افادی وغیرہ افادی مباحث میں نہیں الجھتے ہیں بلکہ وہ باتیں کرتے ہیں جو فن اور فکر کی آفاقی قدروں کے گرد گھومتی ہیں۔

تجلی اردو ادب میں پہلا نقاد ہے جو ادب میں فنی اور جمالیاتی پہلو پر مباحث کے دروازے کھولتا ہے اور بقول وزیر آغا ”اور بجنل سوچ“ کے کی جھلکیں دکھاتا ہے۔ اس طرح انہوں نے نظری تنقید میں اپنی سوچ شامل کر کے اور رائج نظریات میں مداخلت کر کے نئے امکانات کی طرف اشارے کئے ہیں جس سے ان کی تنقیدی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

تجلی کے نزدیک شاعری مواد کی ترسیل سے زیادہ دریافت کے عمل سے منسلک ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمن اعظمی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

”شبلی کا نظریہ شعرا اپنے آخری تجربے میں بنیادی طور پر جمالیاتی ہے وہ شاعری کو ذوقی اور وجدانی چیز سمجھتے ہیں اور احساس کو اس کی اصل اساس سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا تعلق ادراک و عقل ادب سے نہیں ہے۔“ ۸

شبلی ہر بڑے ادب کو تاریخی ارتقاء کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اچھا اور کامیاب ادب ذاتی تجربات اور جمعی احساسات کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے۔ دراصل اعلیٰ ادب ایسے انسانی جذبات کو پیش کرتا ہے اور ایسے جذبات کو سامنے لاتا ہے جو بقول ارسطو ”نیک ہوتے ہیں یا بد ہوتے ہیں“۔ اسی وجہ سے وہ انسانی جذبوں کو بھی برا سمجھتے کرتا ہے۔ شبلی شعر العجم میں شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں اور سننے والوں کو بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برا سمجھتے کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔“ ۹

اس طرح شبلی دو ٹوک انداز میں کہتے ہیں کہ ”تمام پیچیدگی کے باوجود ہر تخلیقی تجربہ اظہار کے وقت اپنے الفاظ بھی سامنے لاتا ہے اور اس بات کی تردید کرتے ہیں کہ شاعری خالی مواد کی ترسیل کے لیے ہے ان کے نزدیک واقعہ نگاری اور شاعری میں نمایاں فرق ہے جس فرق کا اظہار وہ شعر العجم میں اس طرح کرتے ہیں۔

”خطابت میں بھی شاعری کی طرح جذبات اور احساسات کا برا سمجھتے کرنا مقصود ہوتا ہے لیکن حقیقت میں بالکل جدا جدا چیزیں ہیں خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔ اسپیکر حاضرین کے مذاق، معتقدات اور میدان طبع کی جستجو کرتا ہے

تاکہ اس کے جذبہ سے تنہا یہ کام یہ اختیار کرے جس سے ان کے جذبات کو براہِ یقینہ کر سکے اور اپنے کام میں اسے۔ بخلاف اس کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔“ ۱۱

اس طرح شبلی کے نزدیک شاعری ظہار ذات کا اہم وسیلہ ہے نہ کہ مواد کی ترسیل کا ذریعہ۔ دوسری جگہ مزید وضاحت سے اپنے نظریات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں

”شعر کا نمایاں وصف جذبات انسانی کا براہِ یقینہ کرنا ہے یعنی اس کو سن کر دل میں رنج یا خوشی یا جوش کا اثر پیدا ہوتا ہے یہ خصوصیت شاعری کو سائنس اور علوم و فنون سے ممتاز کر دیتی ہے شاعری کا تنہا طب جذبات سے ہے اور سائنس کا یقین سے سائنس استدلال سے کام لیتا ہے اور شاعری محرکات و استعمال کرتی ہے۔“ ۱۲

شبلی کے متذکرہ بابِ مباحث سے ان کی سوچ وسیع مشاہدہ اور متوازن اندازِ نظر کا واضح ثبوت ملتا ہے بلکہ ان کی تنقیدی سوچ وقتی ضرورتوں کا نتیجہ معلوم نہیں ہوتی ہے بلکہ آفاقی اور وسیع سوچ کا مظہر دکھائی دیتی ہے۔ جس میں استدلال اور معروضیت بھی ہے بلکہ ان کے زاویہ نگاہ کے ڈانڈے قیہ و تخجج کے ساتھ ارسطو کی اس بالغ نظر رائے سے ملتی جلتی ہے جو انہوں نے ٹریجڈی کے بارے میں دی تھی یعنی ٹریجڈی ترس اور خوف کے جذبات و ابھار پر ایسے مقدم پرے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس عمل کو ارسطو کٹھارس (Katharises) کا نام دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ وہ ارسطو کی طرح شاعری کو تارخ یا سائنس سے وسیع تر تصور کرتے ہیں کیونکہ بقول ارسطو تارخ ان چیزوں کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہیں۔ شاعری ان چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہے شاعری آفاقی صداقتوں سے واسطہ رکھتی ہے جب کہ تارخ یا سائنس مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔

شبلی کے تنقیدی نظریات اتنے متوازن اور استوار ہیں کہ ان سے پہلے کی تنقید میں ان باتوں کا دور دور تک پتہ نہیں ملتا ہے۔ شبلی ایک جمالیاتی نقاد کی طرح شاعری کا مقصد لطف اندوزی یا حصول انبساط سے تعبیر کرتے ہیں۔ شبلی ایک عمدہ شعر کے لیے وزن کے علاوہ تخیل اور محاکات کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور مواد کی ترسیل کو وہ حتمی نہیں مانتے ہیں۔ شبلی کے دور میں اگرچہ معنی پرستی کا دور دورہ تھا مگر اس نے متنی تنقید کی طرح لفظ کی اہمیت کی طرف بھی پہلی دفعہ متوجہ کیا ہے کیونکہ ان کے نزدیک۔۔

”شاعری کا اصل مدار الفاظ کی معنوی حالت پر ہے۔ یعنی معنی کے

لحاظ سے الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے۔“ ۱۲

شبلی تشبیہ و استعارہ بھی شعری محاسن کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور استعارے کو فطری طرز ادا کا قائم مقام سمجھتے ہیں ورنہ ان کا دور استعارے سے خوف زدہ تھا۔ اس طرح شبلی اپنے مباحث میں فن کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔

شبلی نے ”لفظ“ کے بعد تخیل کو موضوع بحث بنایا ہے وہ تخیل کو ”قوت اختراع“ سے تعبیر کرتے ہیں اور اسے وسیع تر قوت مانتے ہیں۔ اس کی مزید وضاحت حسب ذیل اقتباس سے بخوبی ہوتی ہے:-

”شاعر کے سامنے قوت تخیل کی بدولت تمام حسی اشیاء جاندار

چیزیں بن جاتی ہیں۔ زمین و آسمان بلکہ ذرہ ذرہ اس سے باتیں

کرتا ہے۔“

وزیر آغا کے مطابق یہ Animation کا تصور ہے جس کا مغربی تنقید میں شبلی کے عرصہ بعد شہرہ ہوا۔

شبلی تخیل کے علاوہ شاعری کے لیے محاکات کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں کیونکہ ”اگرچہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ مگر محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیل ہی سے آتی ہے۔ ورنہ محاکات خالی نقالی سے زیادہ نہیں محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے اور

سے اس واغظ کے ذریعہ عینہ ادا کر دے لیکن ان چیزوں میں ایک خط ترتیب لانا توازن اور وفق کو کام میں لانا ان پر آب و رنگ چڑھنا قوت تخیل کا کام ہے۔ ۱۵۔
تخیل کے بارے میں شبلی کا نظریہ بالکل صاف اور کافی جاندار ہے اور ان کے سلیجے ہوئے مذاق اور انداز نظر کا صحیح ثبوت دے رہا ہے۔ یہ توضیح اپنے اندر بہت سے اجتہادی عناصر رکھتی ہے بالخصوص ان کا خیال کہ تخیل موجود کائنات و ایک "کائنات دیگر" میں تبدیل کرتا ہے۔

شبلی اردو ادب میں پہلا نقاد ہیں جن نے تنقیدی نظریات سہہ بند اور جامد نہیں ہیں بلکہ ان میں اتنی وسعت اور گہرائی ہے کہ وہ مغربی خصوصاً یونانی نقادوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ وہ تخیل، محاکات اور تخلیقیت پر بحث و تھیس جس مطلق معروضیت اور استدلال کے ساتھ کرتے ہیں وہ مگر اردو تنقید میں ان سے قبل دور دور تک نظر نہیں آتا ہے۔

شبلی اردو تنقید میں پہلا نقاد ہے جس نے شعر و ادب کی تنقید کے یہ مضبوط اور مستحکم بنیادیں فراہم کی ہیں جو بڑی سوچ، فکر اور متوازن انداز نظر کا نتیجہ ہے اس بات میں باطل صدقت نہیں کہ "شبلی غنی اور پرانی تنقید کے بچے معلق نظر آتے ہیں" شبلی مشرقی اور مغربی علوم کا وسیع مطالعہ کرتے تھے۔ انہوں نے اُرمشرق سے بصارت حاصل کی ہے تو مغرب سے بصیرت۔ وہ مغرب و مشرق کے شعری اور علمی نظریات کو نہ صرف ساتھ ساتھ رکھتے ہیں بلکہ دونوں واسطوں پر آمیز کر کے ہیں یہ بصارت یہ بصیرت وہ علمی اور شعری نظریات مانگے گا جائیں گے ہیں بلکہ اس کے اپنے اور ذاتی معلوم ہوتے ہیں۔

موصوفہ تنقید میں ایک فن پارے و خود ممتی و خود مختار شے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ تخلیقی تجربہ نہ صرف اپنے اظہار کے لیے اپنے غلط و پیچیدہ وساتھ لاتا ہے بلکہ وہ اپنی مخصوص ہیئت بھی ساتھ لاتا ہے۔ ہر نقاد تخلیق اور تخلیقی جوہر کا تجربہ یہی ممتی، ساختی، اسلوبیاتی، متنی اور دیگر مہجہ تنقیدی نظریات کے تحت برتا ہے تاکہ قاری واس کے تخلیقی حلقے سے زیادہ سے زیادہ لطف اندوز کیا جاسکے۔ اہل معصہ تنقید میں یہ رویہ عام ہے کہ ایک تنقید نگار خاص

رجحان یارویہ پر زور دینے کی روش ترک کر کے خاص تخلیقیت پر زور دیتا ہے۔ بہار اور صحیح معنوں میں تھیوریوں کا دور ہے ایک متن میں پوشیدہ معنوی جہتوں کو اجاگر کرنے کے لیے ان تھیوریوں سے کام لیا جاتا ہے۔ حالی کے نظریہ نقد کی بنیاد اصدا ح پسندی پر تھی جوان کے دور تک ہی محدود رہی اس کے برعکس شبلی ایک باشعور نقاد کی طرح نہ صرف قدیم و جدید پر صحیح ادراک رکھتے تھے بلکہ مشرق و مغرب کا وسیع گیان بھی رکھتے تھے۔ اسی وجہ سے جب وہ کسی فن پارے کے بارے میں اظہار رائے کرتے تھے۔ اس کے پس پردہ ان کا پورا شعری شعور اور آگہی ہوتی تھی۔ آج کا نقاد یہ رویہ اور جذبہ انتقاد رکھتا ہے۔ معاصر تنقید شبلی کی طرح کسی روپیہ رجحان کے ساتھ کوٹھنٹ نہیں رکھتا ہے وہ خالص تخلیقیت کو بنیاد بنا کر ساختیاتی، اسوہیاتی، متنی، ہتی تنقید کے تحت اخذ معنی کرتا ہے۔ معاصر تنقید اگر شبلی کے گرد گھومتی نہیں ہے اب اسے یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ شبلی کے انداز نقد سے ضرور متاثر ہے۔ اس طرح آج کے دور میں نقد شبلی کی عصری معنویت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے بلکہ آج کے دور کو اگر شبلی کا دور کہا جائے تو کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔

☆☆☆☆☆

حواشی

- ۱۔ مضامین نو، خلیل الرحمن اعظمی ص ۴۴
- ۲۔ فن تنقید اور تنقید نگار، نور الحسن نقوی ص ۱۲۲
- ۳۔ تنقید کیا ہے، آل احمد سرور ص ۳۶
- ۴۔ مقدمہ شعرو شاعری، مرتب وحید قریشی ص ۶۰

- ۵۔ مقدمہ شعروشاعری، مرتب وحید قریشی ص ۱۳۵
- ۶۔ مقدمہ شعروشاعری، مرتب وحید قریشی ص ۸۵
- ۷۔ تنقید اور جدید اردو تنقید ڈاکٹر وزیر آغا ص ۱۷۱
- ۸۔ مضامین تو، خلیل الرحمن اعظمی ص ۴۵
- ۹۔ شعرا العجم جلد چہارم، مولانا شبلی نعمانی ص ۲
- ۱۰۔ شعرا العجم جلد چہارم، مولانا شبلی ص ۵
- ۱۱۔ شعرا العجم جلد چہارم، مولانا شبلی ص ۳
- ۱۲۔ شعرا العجم جلد چہارم، مولانا شبلی ص ۸۱
- ۱۳۔ شعرا العجم جلد چہارم، مولانا شبلی ص ۸۵
- ۱۴۔ تنقید اور جدید اردو تنقید ڈاکٹر وزیر آغا ص ۱۷۱
- ۱۵۔ شعرا العجم جلد اول، مولانا شبلی نعمانی ص ۲۶
- ۱۶۔ اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد ص ۱۲۲

☆☆☆☆☆☆☆☆

تنقید کی توضیح

ارسطو نے جب ادبی تنقید کی اولین کتاب پوٹکس یا بوٹیکا تحریر کی تو اس نے ادب کی حوالے سے ٹریجڈی یعنی المیے کو کامیڈی یعنی طرب پر فوقیت بخشی۔ اس ترجیحی پس منظر میں غالباً یونان قدیم کے اس کلاسیکی ادب کا بھرپور اثر انگیز دور شامل تھا جس کے دوران اس ملک نے ڈراما کی صنف میں ایسے ایسے المیہ ڈرامے تخلیق کئے جو آج بھی خیال کی سر بلندی، فنی پختگی، تزییل کے زوردار اظہار اور بے مثل جذبات خیزی کے لحاظ سے شیکسپیر کے کئی ڈراموں سے بہتر اور افضل ہیں۔

یونان میں پانچویں صدی قبل مسیح کا دور ڈرامائی ادب کی لافانی تحقیقات کا دور زریں کہلایا جاسکتا ہے۔ ان دنوں یونان میں ایک خاص وقفے کے بعد ڈراموں کے مقابلے ہوا کرتے تھے جن میں ہر مقابلہ میں تین المیے اور ایک طربہ اعزازات کے لیے منتخب کئے جاتے تھے۔ المیہ نگاری میں ایسکائی لس، سوفوکلز اور یوریپیدز نے اپنی ممتاز حیثیت کا جھنڈا گاڑ دیا اور طربہ ڈراموں کی دنیا کو ارسٹوفینز نے مالا مال کر دیا۔ ایسکائی لس کا ایگامین، سوفوکلز کا ایڈیپس اور یوریپیدز کا میڈیا گزشتہ تین ہزار سال سے کلاسیکی

ادب کے لاکھوں کروڑوں چاہنے والوں کے دل و دماغ کو متواتر طور پر ایک مسلمہ شدت
تاثر کے ساتھ متاثر کرتے رہے ہیں اور کرتے رہیں گے۔

یہاں یہ کہنا مناسب رہے گا کہ یہ بھی ذرا سے منطوم تھے اور نثر میں نہیں لکھے گئے
تھے۔ ارسطو نے بھی شاعری ہی کو تمام اصناف ادب میں دل نشین اور ممتاز گردانا ہے اور اپنی
تنقیدی کتاب کا عنوان بھی پوٹیکس یعنی شعریات ہی رکھا ہے۔

ارسطو کے تنقیدی نظریہ کا کمال یہ ہے کہ اس میں وضع کردہ اصول اور قواعد کم و
بیش آج بھی مغربی ادب کے ساتھ ساتھ شرق میں بھی اردو ادبیات کے لیے مناسب اور
بر محل نظر آتے ہیں۔

ارسطو نے اسی لیے المیہ کو ادب میں ممتاز ترین صنف قرار دیا۔ اس تعلق سے اس
کا کہنا ہے کہ المیہ میں کردار کو اس سے زیادہ بہتر شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ وہ اپنی
حقیقی دنیا میں ہوتا ہے جب کہ طریقہ میں اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو ایک کمتر درجہ
حاصل ہوتا ہے۔

اردو زبان میں پوٹیکس کا ترجمہ عزیز احمد، محمد یاسین، جمیل جالبی اور شمس الرحمن
فاروقی نے کیا ہے۔ جمیل جالبی ارسطو کے تصوفن کی اپنے الفاظ میں یوں توضیح کرتے
ہیں۔ ارسطو کے خیال میں المیہ خوف اور رحم دلی کے جذبات کو ابھار کر ایسے مقام پر لے آتا
ہے جہاں پر وہ جذبات نہ صرف ماند پڑ کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ اس کے برعکس امید اور
ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس عمل کے لیے ارسطو نے Katharsis کی
ترکیب استعمال کی ہے۔ یہ عمل انسان کے اندر اسی طرح ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ایک انسانی
جسم میں دھکتا ہوا پھوڑا ایک خاص یونانی طریقہ علاج اور عمل سے اور بھی شدید تر بنایا جاتا
ہے اور بعد میں ایک اور دوا کے استعمال سے مادہ فاسد کو خارج کر کے جسم کو از سر نو توانا اور
تندرست بنایا جاتا ہے۔

کتھارسس کی اصطلاح کے حوالے سے جو اختلافات اس کی الگ الگ

تاویوں کے پیش نظر اب بھی موجود ہیں ان کی مزید گرہ کشائی کے لیے یہاں پر جمیل جالبی کے علاوہ شمس الرحمان فاروقی کی اس سلسلے میں توضیح بھی شامل کرنا ضروری سمجھا گیا۔ اس قدر طویل اقتباس سے اندازہ ہے کہ ارسطو کی یہ اصطلاح بہت حد تک آسانی سے ذہن نشین ہونے میں مدد مل سکتی ہے۔ فاروقی اس ضمن میں یہ تشریح کرتے ہیں۔ ”ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود ارسطو کو احساس تھا کہ الہیاتی ادب کا نظریہ اتنا آفاقی نہیں ہے کہ اس کے ذریعے الہیہ کی پوری توجیہ اور افلاطون کے اعتراض کا مکمل جواب ہو سکے۔ لہذا اس نے مسئلے کا ایک نفسیاتی حل بھی نکالا۔ اس نے کہا کہ الہیہ ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جس میں ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور درد مندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔ (باب 9) اور الہیہ میں لطف سے مراد وہی لطف ہے جو خوف اور درد مندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ حادثات و واقعات کو بھی اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے۔ (باب 14) لیکن اگر صرف خوف اور درد مندی ہی پیدا کرنا مقصود ہو تو افلاطون کا اعتراض پھر موجود ہو جاتا علی الخصوص اس پس منظر میں کہ قدیم یونان میں درد مندی کوئی خاص اچھی چیز نہیں مانی جاتی تھی۔ وہاں اصول یہ تھا کہ دشمنوں سے اور دشمنوں کے دوستوں سے نفرت کرنا ایک صحت مند اور ضروری سماجی رویہ ہے۔ ایسی صورت میں گرے ہوئے اور وہ بھی ایسے لوگوں سے ہمدردی رکھنا جن کا زوال از ماست کہ بر ماست کا مصداق ہو کوئی اچھی بات معلوم نہیں ہوتی۔ ارسطو اس مشکل کو حل کرنے کے لیے کتھارسس (Katharsis) یعنی تنقیہ (یا اخراج) کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ تنقیہ کا عمل ایک طرح سے اس طفل کا جواز مبیا کرتا ہے جو ارسطو کے خیال میں الہیاتی منظر کو دیکھ کر خوف اور درد مندی کے احسانات کے بیدار ہونے سے حاصل ہوتا ہے۔

”یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ارسطو کی اصطلاح کتھارسس کا اصل مفہوم کیا ہے

اور اس کے ذریعے الہیہ کو کون سے مخصوص خوبی حاصل ہوتی ہے؟ موجودہ

مفکرین اور شارحین کی رائے یہ ہے کہ کتھارسس دراصل ایک طبی اصطلاح

ہے اور چونکہ ارسطو خود ایک طبیب تھا اس لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اس کے ذہن میں اس لفظ کا طبی مفہوم بھی رہا ہوگا۔ اس طرح کتھارسس کے لیے تنقیہ صحیح ترجمہ ہوگا اور اس کا مخصوص عمل اس صحت مند صورت حال کا پیدا کرنا ہوگا جو فساد مادے کے اخراج کے بعد جسم میں رونما ہوتی ہے۔“

مجموعی طور پر ارسطو کی رائے میں فن اصل میں نقل ہے اور یہ نقل المیہ میں اثر انگیز اور طریقہ میں مایوس کن ہوتی ہے۔

ارسطو المیہ میں چھ بنیادی عناصر پر تنقید کی عمارت تعمیر کرتا ہے جن میں پلاٹ یعنی کہانی، کردار، اسلوب، خیال، منظر نامہ اور نغمہ شامل ہیں۔ یہ ارسطو ہی تھا جس نے تنقید کو نقل یا Imitation یا Memesis کا نام دیا۔ وہ اس اصطلاح کو بوجہ نقل سے تعبیر نہیں کرتا بلکہ وہ اس کے سہارے ہی ایک نئی تحقیق منظر عام پر لانے کو نقل کا نام دیتا ہے جو نقل سے کئی گنا بہتر ترکیب ہے۔

ہندوستان کے جدید ادب میں جن بے لائبہ انداز اور وسیع النظر نقادوں نے اردو ادب کے لیے تنقید کی نئی راہیں متعین کیں ان میں الطاف حسین حالی، مولانا شبلی نعمانی اور محمد حسین آزاد کے بعد مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، امتیاز علی عرشی، عبدالرحمان بجنوری، آل احمد سرور، نیاز فتح پوری، سید احتشام حسین، مسعود حسن رضوی، سید محی الدین قادری زور، کلیم الدین احمد، وقار عظیم، جعفر علی خان اثر لکھنوی، حافظ محمود شیرانی، عبادت بریلوی، شیخ محمد اکرام، محمد حسن عسکری، سید ممتاز حسین، ڈاکٹر عبد حسین اور خورشید الاسلام کے اس سرفہرست دکھائی دیتے ہیں۔ اردو ادبیات کے مختلف ادوار میں اگرچہ کئی اور سرکردہ نقاد اور تحقیق کار بھی اپنی اپنی حیثیت میں نقد و نظر کے اس سرمایہ اضافہ ہی کرتے رہے ہیں اور آج بھی کر رہے ہیں لیکن ان سبھی کے نام درج کرنے کا نہ یہ موقع ہے اور نہ ہی اتنی مہلت ہمارے پاس دستیاب ہے۔

اردو میں ترقی پسند ادب کی ہمہ گیر تحریک نے تنقید کو ایک نیا آہنگ دیا اور اس

صنف ادب میں تو صیح اور تشریح کے لیے کچھ ایسی تراکیب متعارف کی گئیں جن کی ہمہ گیر مقبولیت پر ایک سوالیہ نشان لگا رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تنقید کو ایک مخصوص سیاسی نظریہ کی پیداوار کا نام دیا گیا اور یہ سیاسی نظریہ اردو دنیا میں ترقی پسندی کے بقول ”رجعت پسند اور قوتی دانشوروں“ کو قابل قبول نہیں تھا جو اسے براہ راست اشتراکیت اور دہریت کا نام دیتے تھے۔ اس عمل کے رد عمل کے طور پر ہند میں ایک کمزور مگر متوقع تحریک جدید ادب کے نام پر شروع ہو گئی لیکن اس نے جنم لینے کے ساتھ ہی اپنا آخری سانس لینا شروع کیا کیونکہ ترقی پسند ادبی تحریک نے ایک قلیل مدت میں ہی برصغیر میں ادبی نظریات کو سرے سے ہی ایک تاریخ ساز تبدیلی کے تابع کیا تھا اور اس کے مرکزی فکر و خیال میں جس طرح خدا تعالیٰ کی طرف سے انسان کو سب سے عظیم نعمت یعنی زندگی کی شان اور سر بلندی کو واضح کیا گیا وہ انسانی عظمت اور اس کے اشرف المخلوقات ہونے کی سب سے شاندار مثال ہے۔

ادب میں جدیدیت کے نام پر جو شاعری معرض وجود میں آئی اس میں جا بجا خوبصورت تجربات کا بے ہنگم اظہار اور تفکر آمیز خیالات کو ابہام سے آلودہ کر کے بیان کرنا شامل تھا۔ یہ وہ ابہام نہیں تھا جس نے غالب کی شاعری کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ شمس ارجمان فاروقی اور گوپی چند نارنگ اس ادب کی گرہ کشائی کے دو ممتاز ماہر ہیں لیکن ان دونوں کی تنقید کو چونکہ ایک متنازعہ فیہ زاویہ سے دیکھا اور پرکھا جا رہا ہے لہذا میں نے حفظ مراتب کے تحت ان کی تنقیدی صلاحیتوں یا ان کے بے باک اور بے لاگ اظہار پر بحث کو فی الحال بالائے طاق ہی رکھا ہے۔

فنون لطیفہ کی گونا گواصناف میں خواہ وہ ورطہ تحریر میں لائی جائیں یا کسی اور ذریعہ ترسیل کی وساطت سے مشہور کی جائیں، صرف شاعری ہی ایک ممتاز اور اعلیٰ وارفع مقام کی مالک تصور کی جاتی ہے۔ دنیا کے اولین مورخ ہیروڈوٹس نے تاریخ کو یہ کہہ کر کسی حد تک نظر انداز کر دیا کہ تاریخ دراصل افسانہ ہے جسے دوہرا کر فرضی اور تصوراتی واقعات اور کہانیوں کی شیرازہ بندی کی جاتی ہے لیکن شاعری کے بارے میں جیسا کہ کہا گیا ہے اس

حقیقت میں کوئی مبالغہ نہیں ہے کہ:

یا جس طرح سے ارسطو نے نہایت فخر و تمکنت کے ساتھ یہ شعر دہرایا ہے کہ

To build from matter is sublimely great,

But only gods and poets can create.

دنیا کے عظیم ترین ادبی قافلہ سالاروں نے قطع نظر اس کے کہ وہ نثر پر بھی خاصی دسترس رکھتے تھے، صرف شاعری ہی کو اپنا ذریعہ خیال بنا کر سارے عالم میں ایک لافانی مرتبہ حاصل کیا۔ ہومر، ورجل، ڈانٹے، کالی داس، پشلیں، حافظ، اقبال، شیکسپیر اور ٹیگور کو ہم آج بھی صدیاں گزر جانے کے باوجود شاعروں کی ہی حیثیت میں جانتے ہیں اور ان عظیم سخنوروں کے فن اور فکری کی چوکھٹ پر اپنا سر تسلیم خم کرتے ہیں۔

پنجمیوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان پر وحی کے ذریعہ آسمانی مصحف نازل ہوئے ہیں جنہیں وہ اپنی شفتہ زبان میں دوسروں تک پہنچانے کا الہی فریضہ سرانجام دیتے تھے۔ شاعری کے اس اعلیٰ معیار کو جس پر رشک کیا جائے اگر زیر تجزیہ لایا جائے تو اس نوع کی سخن گوئی کو بھی الہام کا ہی درجہ دیا جائے گا۔ یہاں پر الہام کو بہر حال وحی سے الگ کر کے دیکھنا ہوگا۔

شاعری فکری معراج کے، حاصل کا نام ہے جیسا کہ علامہ اقبال نے گوئے کے فاوسٹ کے بارے میں کہا تھا کہ اس سے زیادہ مکمل فن ذہن میں نہیں آ سکتا۔

کامیاب اور موثر شاعری میں انسان کی شعوری کاوش یا عذاب وہ غور فکر کا عمل دخل ناکام اور بے جان سخن کو جنم دیتے ہیں۔ اسے فنی بلندیوں سے ہمکنار کرنے کے عمل میں سب سے زیادہ آمدی حصہ ہوتا ہے۔ شاعری نور کے ایک دریا کی مانند ہے جو صدیوں سے رواں دواں ہے اور جس کے رکنے یا قہقہہ جانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن اس جوئے نور کی تشکیل اور اس کی پیہم روانی میں انسانی عمل سے زیادہ شاعر کی خداداد صلاحیت بہت بڑا حصہ ادا کرتی ہے۔

گزشتہ نصف صدی سے اردو ادب مجموعی طور پر ایک طرح کے دوہرائی خطا سے گزر رہا ہے۔ بھارت میں اردو زبان کے تئیں جو سلوک روا رکھا گیا ہے وہ کسی بھی ابھرتے ہوئے اردو ادیب کی حوصلہ شکنی کے لیے کافی ہے اور جب کسی زبان میں کوئی سربراہ اور وہ اور عظیم ادیب یا شاعر پیدا نہیں ہوتا وہاں نوواردان بساط ادب بھی اثر پذیری اور فیضان سے محروم ہی رہتے ہیں اور اپنے شوق کی منزل طے کرنے کی ان کی ہمت قدم قدم پر ٹوٹ جاتی ہے۔ اس خلاء کے جیسے عالم میں تنقید کی نئی جہتوں کی جستجو اور مجموعی طور پر اس کے فروغ کا سلسلہ جاری و ساری رہنے کے برعکس خاموش اور ساکن جھیل کی لہروں کی طرح ایک ہی جگہ گویا بھٹم جاتا ہے۔

ضمنیہ بھی کہیں کہ سرزمین کشمیر نے اردو کی ادبی دنیا کے ساتھ سب سے زیادہ قرب حاصل کیا ہے اور یہاں کے کئی شاعر ادیب اور نقاد غالب میر اور مومن کے ساتھ علامہ اقبال، جوش، فیض اور جگر سے متاثر نظر آتے ہیں لیکن اس وقت ان جیسے کسی عظیم المرتبت ادبی شخصیت کی غیر موجودگی میں اثر پذیری کی توقع اور تنقید کا سلسلہ جاری رہنے کی امید کم ہی کی جاسکتی ہے۔

اس کے باوجود اردو دنیا میں جو عاشقان اردو بغیر کسی نام و نمود کی خواہش کے ہم عصر ادیبوں کی قابل توجہ نگارشات کے بارے میں اپنا پر خلوص اور غیر جانبدارانہ تنقیدی سفر جاری رکھے ہوئے ہیں ان کی اس اردو نوازی اور اردو سازی کے جذبے کو ہم سلام کرتے ہیں۔

اردو زبان کے مالامال اور سدا بہار ادب کا ایک یادگار دور احمد ندیم قاسمی، احمد فراز اور پروین شاکر کے ساتھ ہی ختم بھی ہوا اور کسی حد تک وہیں پر اس کے قدم رک سے گئے۔ البتہ بشیر بدایوں اور شہر یار کی خوش کن اور سرور بخش آواز ابھی ہمارے کانوں میں وقتاً فوقتاً امرت گھولتی رہتی ہے۔

جیسا کہ ہم نے ابھی عرض کیا اچھی شاعری ہی اچھی اور صحت مند تنقید کو جنم بھی

دے سکتی ہے اور اس کی پرورش بھی کر سکتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی ایک ایسی ہی شعری تخلیق مجھے بے حد پسند ہے جسے میں نے اپنی طرز نگارش اور بیان اسلوب کے ساتھ کشمیری زبان میں منتقل کیا ہے اور یہی نظم یہاں پر آپ کو سن کر آپ سے اجازت لیتے ہیں

زندگی کے جتنے دروازے ہیں مجھ پر بند ہیں
دیکھنا حد نظر سے آگے بڑھ کر دیکھنا بھی جرم ہے
سوچنا اپنے عقیدوں اور یقینوں سے نکل کر سوچنا بھی جرم ہے
آسمان اور آسمان اسرار کی پر تیں ہٹا کر جھانکنا بھی جرم ہے
کیوں بھی کہنا جرم ہے کیسے بھی کہنا جرم ہے
سانس لینے کی تو آزادی میسر ہے مگر
زندہ رہنے کے لیے انسان کو کچھ اور بھی درکار ہے
اور اس کچھ اور بھی کا تذکرہ بھی جرم ہے
اے ہنرمندان آئین سیاست! اے خداوندان ایوان عقائد!
زندگی کے نام پر بس اک عنایت چاہئے
مجھ کو ان سارے جرائم کی اجازت چاہئے

☆☆☆☆☆☆☆☆

مابعد جدید تنقیدی نظریات اور ادب شناسی

اس مقالے میں مابعد جدید تنقیدی نظریات کے حوالے سے ادب شناسی کے مفہوم اور معیار سے بحث کی گئی ہے اور جہاں تک ممکن ہو سکا مابعد جدید تنقید کے اطلاقی نمونے بھی پیش کئے گئے ہیں۔ میرے معروضات اس طرح سے ہیں:

اردو میں نئے تنقیدی نظریات کی آمد کا سلسلہ 1960ء سے شروع ہوا۔ جس نے ادب کی شعریات کو محسوس و نامحسوس حد تک متاثر کیا ہے۔ یہ دور اردو شعر و ادب میں جدیدیت کے فکری رجحان کے فروغ کی دہائی ہے۔ جدیدیت نے فرد کو خود مختار اور خود ملکفہ قرار دیتے ہوئے متن کی خود مختاریت پر اصرار کیا۔ اس طرح جدیدیت کے تحت جن تنقیدی مکاتب کا ظہور ہوا وہ بھی متن کی خود مختاریت میں یقین رکھتے تھے۔ نئی تنقید اور ہمیشگی تنقید اسی دور کے نظریات نقد ہیں۔

اگرچہ اردو تنقید میں متن کو مرکزی اہمیت دینے کا رجحان مابعد جدید تنقیدی رویوں سے مخصوص ہے لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ صحیح ہے کہ متن کے خود ملکفہ اور خود مختار وجود کو اہمیت دینے کا سہرا ہمیشگی تنقید کے سر ہے۔ اردو میں جدیدیت کے فوراً بعد اور

مابعد جدیدیت سے ذرا پہلے ساختیاتی تنقید کا ظہور ہوا۔ یہ دور وزیر آغا کے مطابق High Modernism کہلاتا ہے۔ اس ساختیاتی تنقید نے ادب شناسی کے عمل میں دوسرے انسلالات سے صرف نظر کرتے ہوئے متن کو مرکزی اہمیت دی۔ اس طرح متن کی خود مختاریت کی طرح پڑ گئی۔ جس نے آگے چل کر مابعد جدیدیت کے زیر اثر سامنے آنے والے تنقیدی نظریات میں متن کو مرکز و محور متصور کرنے کے لیے راستہ ہموار کیا۔

مابعد جدیدیت ۔۔۔۔ کسی بھی قسم کی کلیت پسندی اور ادعائیت کی مخالفت کر کے ہر طرح کے نظریات اور تصورات کی ترقی اور توقیر میں یقین رکھتی ہے۔ تخلیق ادب سے بے گرتھمین ادب تک ہر اس زاویہ نظر کو قبل قدر اور مستحسن ٹھہرایا جاتا ہے جو ادب کو سانی ثقافتی معیارات کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی فکری رنگارنگی اور کثیر الجہت خصوصیات کو اگر ذہن میں رکھا جائے تو اس کے تحت تخلیق کئے جا رہے ادب میں موضوعاتی تنوع نمایاں ہے کیونکہ فکری اور فلسفیانہ سطح پر مابعد جدیدیت کے ڈانڈے پس ساختیات اور رد تشبیل سے جاملتے ہیں۔ رد تشکیلیت ہر نظریہ اور روایت کے یکسر استرداد اور کامل انہدام میں یقین رکھتی ہے اس لیے خود مابعد جدیدیت بھی اس کے بت شکن رویے سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید دور میں نظریات کی کثرت اور کسی بھی ازم کو حتمی اور قطعی ماننے کی ہر منطق بے معنی ہے گوپی چند نارنگ کے مطابق:

”مابعد جدیدیت ایک نوعی یا وحدانی نہیں یہ متنوع اور تکثیری ہے۔

یعنی یہ واحد المرکز نہیں کثیر المرکز اور رنگارنگ ہے۔ نظریاتی اعتبار

سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت بہت ہزار شیوہ ہے۔“ ۱

گوپی چند نارنگ سے متی جلتی لیکن ذرا مختلف رائے وہاب اشرفی نے بھی پیش کی ہے

”مابعد جدیدیت ایک Complex صورت میں ہے جس نے

روشن خیالی، آزادی، بلکہ زندگی کے بیشتر گوشوں کو نئے اور متنوع

ڈسکورس سے ہم کنار کر دیا ہے۔“ ۲

غرض مابعد جدید ادب تحقیقی سطح پر محدود تفکیری دائروں کو توڑ کر وجود پاتا ہے۔ اب اگر اس ادب کی تفہیم، تعبیر اور تحسین شناسی کی بات کریں تو یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ اس کے تعین قدر کے لیے بھی متعدد اور متنوع اور مختلف تنقیدی زاویے اور رویے درکار ہونگے۔ اسی ضرورت کے مطابق مابعد جدیدیت نے ادب شناسی کے لیے تنقیدی نظریات کی کثرت پیش کی جو کچھ حضرات کے نزدیک ادب کی ترقی کے بجائے ادب کی گمراہی کے آثار پیدا کر رہے ہیں۔ لیکن مابعد جدید ثقافتی صورت حال کو مد نظر رکھ کر یہ سارے تنقیدی نظریات ادب کی تعین قدر کے مختلف اور متنوع زاویے فراہم کر رہے ہیں جن سے ادب فہمی کی ایک مستحکم اور مضبوط روایت قائم ہو سکتی ہے۔

مابعد جدیدیت ادبی تفہیم کا ایک ایسا Paradigm ہے جس کی تہہ میں زبان، ثقافت اور ڈسکورس کے حوالے سے نئے انکشافات مضمر ہیں۔ زبان، متن، قاری، قرأت اور ثقافت کے تعلق سے اس تنقیدی منظر نامے کی بنیاد متن کی خود مختاریت اور خود کفالت کے حوالے سے معنی کی تکثیریت، زبان کی پراسراریت، ادب کی ماہیت اور نوعیت، اخذ معنی میں قاری کی فعالیت اور ثقافتی ڈسکورس پر ہے۔ تانیثی تنقیدی تھیوری متن میں پوری نظام کے بجائے عورت کے تاریخی، ثقافتی اور سماجی کردار کی بازیافت کی وکالت کرتی ہے۔ نو مارکسی تنقیدی چیراڈائٹم میں مارکسی افکار و خیالات سے دانشورانہ سطح پر مکالمہ قائم کر کے ادبی تحقیقات میں سماجی اور معاشی انسلالات کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح ردِ تشکیلی تنقید میں معنی کی تفریقیت کے لیے راہ ہموار کر کے اخذ معنی کے روایتی تصور کو رد کیا گیا۔ امتزاجی تنقید ادب شناسی کے دوران مختلف تنقیدی تصورات کو بروئے کار لا کر تنقید کا حق ادا کرتی ہے۔ اسی طرح اکتشافی تنقید بھی ادبی تفہیم و تعبیر کے لیے ایک نظریہ لے کر اردو کے تنقیدی افق پر نمودار ہوئی جو ادبی قدر بخشی کے دوران فن پارے سے اس تخیلی تجربے کے اکتشاف پر اصرار کرتی ہے جس کی وجہ سے فن پارہ معرض وجود میں آتا ہے۔ غرض اردو میں مابعد جدیدیت کے تحت تنقید کے ان مختلف نظریات کی تشریح و توضیح کی گئی اور بعض کے عملی

نمونے بھی سامنے آئے جو ان کی اہمیت کا اعلان یہ ہیں۔

اردو میں 1980ء کے بعد جو تنقیدی ڈسکورس قائم ہوا اس کی توضیح و تفہیم میں جن ناقدوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ان میں سب سے اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے ان کے ہم نواؤں میں وہاب اشرفی، معنی تبسم، حامدی کاشمیری، ضمیر علی بدایونی، قمر جمیل، قاضی افضل حسین، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ احمد سہیل، قدوس جاوید، شافع قدوائی، فہیم اعظمی کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بیشتر ناقدین کا تعلق اس طبقے سے ہے جنہوں نے جدیدیت کو اپنے عہد کی ضرورت قرار دے کر مسترد کر کے مابعد جدیدیت کے مقدمات کو قبول کیا۔ اردو ناقدین کا دوسرا طبقہ ایسے لوگوں پر مشتمل ہے جنہوں نے مابعد جدید ڈسکورس اور اس کے تحت سامنے آنے والے نظریات نقد کو اردو سے غیر متعلق قرار دے کر اور اسے مغربی استعماریت کا ایجنڈا تصور کر کے اس کو رد کرنے میں اپنی فکری صداقت کا خاطر خواہ استعمال کیا۔ اس طبقے کے نقادوں میں شمس الرحمن فاروقی اور شمیم حنفی پیش پیش رہے ہیں۔ اردو ناقدین میں وزیر آغا نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان فکری سطح پر نہایت ہی متوازن اور متناسب انداز میں مکالمہ قائم کیا ہے۔ وزیر آغا کی اسی اعتدال پسندی اور امتزاجی طبعیت نے اردو کو امتزاجی تنقید کے نام سے ایک نیا نظریہ نقد تقویض کیا۔

جہاں تک مابعد جدید تنقیدی نظریات کے عملی نمونوں کی بات ہے کیونکہ نئے نظریات کی مخالفت کرنے والوں نے کہا تھا کہ نظریات کی تشریح و توضیح بہت ہی وسیع پیمانے پر کی گئی جب کہ اس کے عملی نمونے ہی ان نظریات کی صحت اور عدم صحت کا تعین کر سکتے ہیں۔ بعد میں ان نظریات کے حوالے سے کچھ مدد مطالعے بھی سامنے آئے جن سے ان نظریات کی اہمیت اور انفرادیت کا احساس ہوتا ہے۔ ”فیض کو کیسے نہ پڑھیں“ ”منشو کا متن“ ”فیض کا جمالیاتی اور معنوی نظام“ ”بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں“ ”انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں“ ”بلونت سنگھ کا فن“ ”عصمت چغتائی کے نسوانی

کردار“ ”منٹو کے افسانے میں عورت“ ”جو گندر پال کے ناول نادید کا تخلیقیت پسندانہ مطالعہ“ ”کتھانگر کار و تشکیلی مطالعہ“ ”نئی افسانوی اور ماورائی تخلیقیت کی شان معراج قرۃ العین حیدر“ ”مابعد جدید افسانہ کے حواس خمسہ“ ”اردو فکشن اور تیسری آنکھ“ ”اردو افسانہ کل اور آج“ ”کہانی مستقبل کے روبرو“ ”نیا افسانہ جبر بنام اختیار“ ”آٹھویں دہائی کے اردو افسانے کا کردار“ ”کارگہ شیشہ گری غالب کی آفاقیت“ ”اقبال متین قاری اور قرأت“ ”اقبال کی تخلیقیت“ ”محمد اقبال نئی جمالیات کی روشنی میں“ ”باقر مہدی کے اشعار کے بعد ساختاتی تجزیے“ ”فراق کا تنقیدی نظام“ ”کڑوا تیل۔ ایک لائیکل مطالعہ“ ”جیسے مضامین سے نئے تنقیدی نظریات کے خوشگوار مستقبل کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ (مضامین کی جو فہرست پیش کی گئی یہ طویل بھی ہو سکتی ہے۔)

متذکرہ تنقیدات سے قطع نظر اردو میں بین المتونیت کے عملی نمونوں کو قاضی افضا حسین اور قدوس جاوید جیسے لوگوں نے پیش کر کے، مابعد جدید تنقیدی بصیرت کا مظاہرہ کیا ہے۔ اسی طرح اردو میں تانیثیت کے نظری اور عملی نمونوں کو متعرف کرانے میں ترنم ریاض کو اہمیت حاصل ہے۔

مابعد جدید تنقیدی نظریات کے اطلاق کے مسائل اور امکانات کے متعلق اردو میں بہت دیر تک بحث و تمحیص کا لامتناہی سلسلہ چل پڑا ہے۔ ادب و تنقید میں نئے تنقیدی نظریات کی آمد کی مخالفت کرنے والوں نے طرح طرح سے ان پر انگلیاں اٹھائی ہیں اور ان کو کمتر، نا کافی اور ادبی تفہیم کے لیے غیر ضروری قرار دینے میں کوئی دقیقہ فرو گذاشت نہیں کیا۔ انہوں نے ناصر عباس نیئر کے مطابق:

”نئی تنقیدی تھیوری کو مغرب کے چبائے ہوئے نوالے پر ویسروں

کے ڈھکوسلے اور سرمایہ دارانہ سماج کا ایجنڈا قرار دیا۔“ ۳

ادبی تفہیم و تعبیر میں نئے تصورات کے اطلاق کے جتنے بھی جیسے بھی مسائل ہیں ان کے نمو پذیر ہونے کی بنیادی وجہ بیشتر اردو ناقدین کی عصری صارفینی اور ثقافتی صورت حال

سے چشم پوشی ہے۔ نئی فکریات کو قبول کرنے اور نئے مباحث کو خندہ پیشانی سے خوش آمدید کہنے میں انہیں اپنے ان نظریات کے بت ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں جن کی وہ برسوں سے پرستش کرتے آئے ہیں۔ اسی لیے یہ ناقدین مابعد جدید تنقید کی منظر نامے سے خوفزدہ ہیں۔ بہر حال مابعد جدید تنقید مختلف نظریات کے حوالے سے اپنی راہ پر گامزن ہے۔ اب یہ اردو کے قارئین پر منحصر ہے کہ وہ بدلتی ہوئی زندگی اور زمانہ کے اعتبار سے تازہ ترین ڈسکورس کے حوالے سے مابعد جدید تنقیدی پیراڈائم سے کس قدر استفادہ کرتے ہیں۔۔



حواشی

- ۱۔ نارنگ، گوپی چند (مرتب) 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' دلی اردو اکادمی، دہلی ۱۹۹۸ء، ص ۴۷
- ۲۔ وہاب اشرفی "مابعد جدیدیت۔ بنیادی مباحث" مشمولہ: 'مابعد جدیدیت' نظری مباحث' (مرتب: ناصر عباس نیر) مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور سن اشاعت درج نہیں۔ ص ۹۶
- ۳۔ نیر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۲۰۰۴ء، ص ۴۲۲-۴۲۳



سہ روزہ قومی سمینار

”اردو تنقید کا جدید منظر نامہ“

(ایک رپورٹ)

کشمیر یونیورسٹی کے شعبہ اردو کی ایک صحت مندر روایت ادبی مذاکرے، توسیعی تقاریر، مباحثے اور سمینار رہے ہیں۔ اسی روایت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے شعبہ اردو نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی کے اشتراک سے ایک سہ روزہ قومی سمینار کا انعقاد اکتوبر ۲۰۰۸ء کو یونیورسٹی کے گاندھی بھون میں کیا۔ یہ سمینار کئی اعتبار سے اپنی نوعیت کا پہلا سمینار تھا جس میں قومی سطح کے اردو ادیبوں اور نقادوں کے علاوہ ریاست جموں و کشمیر کے اردو ادیبوں، اساتذہ اور دیگر محبان اردو نے شرکت کی۔ سمینار کا موضوع ”اردو تنقید کا جدید منظر نامہ“۔

سمینار کا آغاز پروفیسر نذیر احمد ملک صدر شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی کے خطبہ استقبال سے ہوا ریاست اور ریاست کے باہر سے آئے ہوئے مندوبین کا باضابطہ استقبال کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ شعبہ اردو نے ریاست میں اردو کی ترویج و ترقی کے لیے ہمیشہ اہم کردار ادا کیا ہے۔ سمینار کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر ملک صاحب نے اردو کے موجودہ تنقیدی منظر نامے کے حوالے سے چند اہم نکات کو

زیر بحث لایا۔ جن میں مابعد جدیدیت کے تحت سامنے آنے والے نظریات جیسے ساختیت، پس ساختیت، رد تشکیل، تائیدیت، قاری اساس تنقید، نو تار سخی، بین المتونیت، مابعد نو آبادیت، نو مارکسیت، اکتشافی تنقید، امتزاجی تنقید وغیرہ کے بنیادی مقدمات کو زیر بحث لایا گیا۔ متن کی خود مختاری اور خود کفالت کے حوالے سے انہوں فرمایا کہ موجودہ تنقیدی منظر نامے نے مصنف کے سوانحی یا شخصی کوائف، تاریخی اور سماجی حوالہ جات، زمانہ کے نشیب و فراز جیسے مباحث سے انحراف و انقطاع کا راستہ اختیار کر کے کاغذ پر لکھی ہوئی عبارت جو متن سے موسوم ہے کو کامل توجہ کا مرکز و محور بنایا۔ انہوں نے سمینار میں شامل تمام لوگوں کی توجہ اس امر کی جانب مبذول کی کہ اردو تنقید کا عصری منظر نامہ غیر روایتی ہے اور اس میں نئے تصورات نقد کو منظر و Paradigm کے بطور خندہ پیشانی سے قبول کرنا اب لازمی بن گیا ہے۔ خطبہ استقبالیہ کی گفتگو کو سمیٹتے ہوئے انہوں نے شرکائے سمینار بالخصوص مہمانانِ رومی زیر سرچہ اس کا برس اور طلبہ کا ایک بار پھر استقبال کیا۔

افتتاحی جلسہ کی صدارت اردو کے ممتاز اور نظریہ ساز نقاد پروفیسر حامدی کاشمیری نے کی جب کہ مہمان خصوصی کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے ڈائریکٹر ڈاکٹر علی جاوید شریک سمینار تھے۔ سمینار کا کلیدی خطبہ اردو کے مشہور و معروف دانشور نقاد اور ادیب پروفیسر شمیم حنفی نے پیش کیا اور کشمیر یونیورسٹی کے وائس چانسلر اور محبت اردو پروفیسر ریاض پنجابی صاحب نے افتتاحی خطبہ پیش کر کے سمینار کا باضابطہ آغاز کیا۔ اس افتتاحی تقریب کے اختتام پر شعبہ اردو کی پروفیسر محترمہ محبوبہ دانی نے مہمانوں کا شکریہ ادا کیا۔ جب کہ سمینار کی افتتاحی نشست کی نظامت کے فرائض شعبہ اردو کے پروفیسر جناب مجید مضمحل نے نہایت ہی خوش اسلوبی سے انجام دیئے۔

ڈاکٹر علی جاوید نے اپنے خطبہ میں قومی کونسل اور کشمیر یونیورسٹی کے شعبہ اردو کے درمیان اشتراک کے صحت مند میدان کا تذکرہ کرتے ہوئے ادبی سرگرمیوں کے لیے مالی معاونت کی یقین دہانی کی۔ انہوں نے اس بات پر حیرت اور افسوس کا اظہار کیا کہ

ملک کی بیشتر جامعات میں اردو تنقید کا پرچہ اختیاری (Optional) رکھا گیا ہے جو کہ لازمی ہونا چاہیے۔ انہوں نے اس بات کا اعادہ کیا کہ تنقید کو لازمی پرچہ کی حیثیت سے شامل نصاب کرانے کے لیے کوششیں کی جائیں گی۔ کلیدی خطبہ کے دوران پروفیسر شمیم حنفی نے اردو تنقید کے جدید منظر نامے سے متعلق اپنی بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ اردو میں نئے یا مغربی تنقیدی نظریات کو متعارف کرتے وقت اردو کی اپنی مستحکم اور مضبوط تنقیدی روایت سے صرف نظر کیا جا رہا ہے جو کسی بھی طرح ادبی تفہیم و تعبیر اور اسکی تحسین شناسی کے لیے موزوں نہیں ہے۔ بلکہ اس سے ادب کی ترقی کے بجائے ادب کے تنزل کے آثار پیدا ہو رہے ہیں۔ پروفیسر محمد حسن کا حوالہ دیتے ہوئے انہوں نے کہا کہ ”کیا اردو میں تنقید کا کوئی منظر نامہ بھی ہے؟“ پروفیسر شمیم حنفی نے تنقیدی صورت حال کا جائزہ لینے کے دوران تنقیدی اصطلاحات کی یورش پر حیرانگی کا اظہار کیا اور ان کو ادب، ادیب اور نقاد کے لیے غیر ضروری اور نامناسب قرار دیا۔ صدارت کے دوران اردو کے ممتاز اور نظریہ ساز نقاد پروفیسر حامدی کا شمیری نے اردو میں ادبی قدر بخشی کی روایت سے متعلق کئی سوالات اور شکوک و شبہات قائم کرتے ہوئے نئی تنقیدی بصیرت سے مستفید ہونے پر زور دیا۔ انہوں نے روایتی طریقہ انتقاد پر واشگاف انداز میں چوٹیں کیں۔ ادبی تخلیق کو الفاظ کی انسلاکاتی وحدت کا نام دیتے ہوئے پروفیسر حامدی کا شمیری نے متن، قاری، قرأت کے متعلق نہایت ہی بصیرت افروز اور معلوماتی باتیں کیں۔ ”شعری متن اور قاری۔ چند باتیں“ کے عنوان سے اپنی تقریر کے دوران حامدی صاحب نے شمیم حنفی کی اس بات پر اعتراض کیا کہ اردو میں تنقید برائے نام ہے۔ اس سمینار کا افتتاحی خطبہ کشمیر یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی نے پیش کیا۔ انہوں نے اردو دنیا سے وابستگی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی مختلف ادبی دلچسپیوں کا تذکرہ کیا۔ اردو تنقید کے جدید منظر نامے کے تعلق سے اپنی واقفیت کو ظاہر کرتے ہوئے پروفیسر ریاض پنجابی نے موقع پر موجود اردو تنقید سے وابستہ ماہرین کو اس موضوع پر مدلل اور مفصل بحث و تمحیص کی دعوت دی۔ سمینار

میں شریک پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی دیگر ادبی مصروفیات کی بنا پر گزارش کی کہ اسے افتتاحی جلسہ میں ہی اپنا مقالہ پڑھنے کی اجازت دی جائے۔ جس پر منتظمین نے انہیں بخوشی ڈاکس پر آکر مقالہ پڑھنے کی دعوت دی۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی تقریر کا آغاز پروفیسر شمیم حنفی کے کلیدی خطبہ پر رد عمل سے کیا۔ اول الذکر نے فرمایا کہ اگر ہم صنعت و حرفت، سائنس و تکنالوجی اور دیگر شعبوں میں مغرب سے اخذ و استفادہ کرتے ہیں تو تنقیدی نظریات مستعد رہنے میں کیا قباحت ہے۔ انہوں نے تنقید کو ادب کا فلسفہ قرار دیتے ہوئے ادب نہیں کے لیے معروفیت کی ایک حد قائم کرنے کی تلقین کی۔

سمینار کی پہلی نشست کا آغاز ۲۱ اکتوبر ۲۰۰۸ء کی صبح گیارہ بجے یونیورسٹی کے گاندھی بھون میں ہی ہوا۔ اس نشست کی ایوان صدارت میں پروفیسر حامد ی کا شمیری، پروفیسر وہاب اشرفی اور محترمہ ترنم ریاض تشریف فرما تھے۔ اس پہلی نشست میں تین مقالے پڑھے گئے۔ ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، پروفیسر غلام رسول ملک اور پروفیسر قدوس جاوید نے بالترتیب معاصر اردو ناول: نئے تنقیدی تناظر، پس جدیدیت چند غور طلب سوالات اور تنقید کا نیا منظر نامہ اور تھیوری جیسے عنوانات کے تحت اپنے مقالے پڑھے۔ اس نشست کی نظامت شعبہ اردو کے سینئر اسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر منصور احمد منصور نے کی۔

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے اپنے مقالہ میں اردو میں عملی تنقید کی نارسائی پر کلام کرتے ہوئے کہا کہ ناول پر معتبر انداز میں تنقید نہیں کی جاتی۔ اس طرح ان کو یہ شکایت ہے کہ ادبی تنقید کے اعتبار سے ہمارا ادبی منظر نامہ بے رنگ ہے ان کے مطابق ناولوں کی کثرت کے باوجود اردو میں ایسے معیاری ناول مفقود ہیں جنہیں نئے تنقیدی تناظر میں دیکھا جائے۔ پروفیسر غلام رسول ملک نے پس جدیدیت اور جدیدیت کی اصطلاحات کی تعریف و توضیح کی اور کہا کہ پس جدیدیت مغرب کے لیے کوئی نیا انکشاف نہیں تھا یہ دراصل اس روایت کی توسیع تھی جس کی بنیاد یونان میں پڑی اور جو مغربی تہذیب میں رو بہ ترقی رہا۔ پروفیسر ملک نے عملی تنقید کے نمونوں کو پیش کر کے اپنے مقالے کو قیام جاندار اور بامعنی بنایا۔ جو مقالہ

پروفیسر ملک نے پڑھا وہ ان کے انگریزی مقالے کا اردو ترجمہ تھا۔ پروفیسر قدوس جاوید نے اردو تنقید میں تھیوری کے مباحث کے تعلق سے نہایت ہی فکر انگیز مطالعہ پیش کیا۔ انہوں نے کہا کہ ہر ادبی رویہ اپنے سابقہ ادبی رویوں سے رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ ادبی تنقید کی تعریف و توضیح کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ تنقید ادب کا دماغ ہے جو ذوق و جہان کی مدد سے ادب کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ پروفیسر قدوس جاوید نے محترمہ ترنم ریاض کے افسانوی مجموعہ ”بابلیس لوٹ آئیں گی“ سے چند اقتباسات پیش کیے۔ جو ان کے مطابق تھیوری کے حوالے سے اہم ہیں۔

مذکورہ تین مقالوں کی پیش کش کے بعد حاضرین نے سوالات قائم کئے۔

پروفیسر شامع قدوانی: کیا Death of the Author کا یہ مطلب ہے کہ Author کہیں پر نہیں ہوتا؟

پروفیسر غلام رسول ملک: یہ سوالات انگریزی مقالے کی پیش کش کے وقت بھی اٹھائے گئے تھے۔ میرے کہنے سے ہرگز یہ مراد نہیں کہ Author کا کوئی وجود ہی نہیں ہے بلکہ جو Author کل برسوں تک تنقید کا مرکز ہوا کرتا تھا وہ آج حاشیے پر چلا گیا ہے۔

جناب غلام نبی خیال نے پروفیسر غلام رسول ملک کے مقالے کے تعلق سے اپنی رائے اس طرح پیش کی ہے:

”میں آج تک یہ نہ سمجھ سکا کہ جدیدیت اور قدامت ادب میں کہاں ہے؟ میں ادب کو آفاقی سمجھتا ہوں اور اگر ادب آفاقی ہے تو وہ نہ قدیم ہے اور نہ جدید“

جناب اقبال فہیم نے بھی پروفیسر غلام رسول ملک کے مقالے کے تعلق سے کہا کہ ”شاعری محسوس کرنے کی چیز ہے۔ پھر کلی حقیقت اور کلی سچی کیا ہے؟“

پروفیسر غلام رسول ملک نے پروفیسر قدوس جاوید کے مقالے کے حوالے سے کہا کہ

”مابعد جدید رویہ مارکسی نظریات کی صد فیصد نفی نہیں کرتا ہے۔“

پہلی نشست کے صدور نے الگ الگ اپنی تقریروں میں تینوں مقالوں کو سراہا اور مقالہ نگاروں کی فکری اور تنقیدی پختگی کی داد دی۔ محترمہ ترنم ریاض نے مقالہ نگاروں کو مبارک باد دیتے ہوئے کہا کہ یہ تینوں محنت اور دلچسپی سے تیار کیے گئے تھے۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے پڑھے گئے مقالوں کے حوالے سے تنقیدی Paradigm پر مجملہ روشنی ڈالی۔ اسی طرح پروفیسر حامدی کا شمیری نے مقالوں کو قابل تحسین قرار دیتے ہوئے کہا کہ آج کی تنقید زبان اور اس کے انسلالات کی منت پذیر ہے۔

دوسری نشست کا آغاز دوپہر 2 بجے ہوا جس کی صدارت پروفیسر غلام رسول ملک، پروفیسر شمیم حنفی اور جناب فاروق ریزو نے کی۔ اس نشست میں جناب غلام نبی خیال، پروفیسر شافع قدوائی اور پروفیسر صفیر افرام نے بالترتیب ”تنقید کی توضیح“، ”فکشن مطالعات کا نیا عالمی تناظر اور اردو تنقید“ اور ”معاصر فکشن کی تنقید۔ زبان کے حوالے سے“ کے عنوانات سے مقالے پڑھے جن پر بحثیں بھی ہوئیں۔ جب کہ اس نشست کی نجات شعبہ اردو کی سینئر اسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر عارفہ بشری نے نہایت ہی خوبصورت انداز میں کی۔ اس دوسری نشست کا پہلا مقالہ جناب غلام نبی خیال نے پڑھا۔ جس میں افد طون، ارسطو اور دیگر نقادوں اور دانشوروں کے حوالے سے تنقید کی تعریف و توضیح کی مستحسن کوشش کی گئی۔ خیال صاحب نے اردو تنقید کی موجودہ صورت حال پر اپنی برہمی کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ آج کے تخلیقی ادب میں ہی سطحیت ہے جو تنقید کی ابتر حالت کے لیے براہ راست ذمہ دار ہے انہوں نے کہا کہ اچھی شاعری صحت مند اور بے داغ تنقید کو جنم دے سکتی ہے۔ اپنی تقریر میں انہوں نے احمد ندیم قاسمی کی ایک نظم بھی پیش کی۔ اس نشست کا دوسرا مقالہ پروفیسر شافع قدوائی نے پیش کیا۔ جو فکشن کی تنقید کے تناظر میں لکھا گیا تھا۔ سختیات کے حوالے سے قدوائی صاحب نے فرمایا کہ سختیات معنی سے گریز کرتے ہوئے فن پارے کی ساخت سے سروکار رکھتی ہے۔ انہوں نے خود بیانیہ کے تنقیدی

تناظرات پر تفصیل سے روشنی ڈالی۔ بیانیہ کی توضیح و تفسیر کے دوران انہوں نے ماہرین کی آرا کے اہم نکات کو زیر بحث لایا۔ ان کے مطابق اردو میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی، حامدی کاشمیری، وارث علوی وغیرہ نے بیانیہ سے استفادہ کرتے ہوئے اردو کے افسانوی ادب میں خوشگوار اضافے کیے ہیں۔

پروفیسر صغیر افرانیم نے معاصر فکشن کی تفہیم و تعبیر اور اس کی قدر بخشی میں زبان کے کردار کو اجاگر کرتے ہوئے کہا کہ موجودہ تنقید کے جملہ دبستانوں کا اہم حوالہ زبان ہے اور زبان موجودہ ادبی تحقیقات کی قدر شناسی میں نمایاں کردار ادا کر سکتی ہے۔ فکشن میں زبان کی مقامی لفظیات کے استعمال کو انہوں نے مابعد جدید رویہ سے متاثر ہونے کی ایک علامت بتایا ہے۔ عام انسان کی زبان میں فکشن کو تخلیق کیے جانے پر انہوں نے فرمایا کہ اس سے ادب زمین اور زمانے سے جڑ جاتا ہے۔

میںوں مقامات کے اختتام پر الطاف انجم نے علامہ نبی خیال کے مقالہ کے تعلق سے اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ خیال صاحب نے نہایت ہی معلومات افزا مقالہ پیش کیا ہے لیکن انہوں نے جدید اور مابعد جدید تناظر میں تنقید کی تعریف و توضیح نہیں کی ہے۔ اگر وہ ایسا کرتے تو مقالہ شاید زیادہ دو موقع اور جامع ثابت ہوتا۔

دوسری نشست کے صدور نے اپنی تقاریر میں مقالہ نگاروں کو سراہا اور ان کو مبارکباد دے دی۔ سب سے پہلے جناب فاروق احمد رینز نے اپنی صدارتی تقریر میں کہا کہ کشمیر میں اردو فکشن کی تنقید پر اہم کام ہو رہے ہیں۔ پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر قدوس جاوید، پروفیسر مجید مضمون وغیرہ کا تذکرہ کرتے ہوئے رینز صاحب نے فرمایا یہ نقد کشمیر میں تنقید کے سلسلے میں اہم خدمات انجام دے رہے ہیں۔ البتہ رینز صاحب نے یہ شکایت کی کہ ریاست سے باہر کے اردو ادیب اور نقد ریاست جموں و کشمیر کے شعر اور ادباء کو نظر انداز کر رہے ہیں۔ اردو کے مقتدر نقاد اور دانشور پروفیسر شمیم حنفی نے اپنی صدارتی تقریر میں فاروق رینز کی شکایات کا ازالہ کیا شمیم حنفی نے کہا عملی تنقید کے دوران

مقامی تہذیبی اور کلاسیکی ترجیحات کو ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔ عصری تنقیدی رجحانات کے باب میں انہوں نے کہا کہ تنقید کو اصطلاحات سے پاک کرنے کی از حد ضرورت ہے اور انسانی اقدار کو تنقید میں نمایاں مقام حاصل ہونا چاہیے۔ انہوں نے اس بات کی تردید کی کہ وہ مغربی تنقیدی نظریات کے خلاف ہیں بلکہ انہیں جوں کا توں ادب پر منطبق کرنے سے اچھے نتائج سامنے نہیں آئیں گے۔ انہوں نے مزید کہا کہ کوئی تھیوری دائمی نہیں ہے بلکہ ادب دائمی ہوتا ہے جس کی رو سے تنقید ضمنی چیز ٹھہرتی ہے جبکہ ادب بنیادی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ پروفیسر غلام رسول ملک نے صدارتی خطبہ دیتے ہوئے تینوں مقالہ نگاروں کو مبارکباد پیش کی اور کہا کہ تینوں نے نہایت ہی مشق و مہارت سے مقالوں کو تیار کیا تھا۔ اس نشست میں پڑھے گئے مقالوں پر رائے زنی کرتے ہوئے انہوں نے مغربی تنقید کی کچھ اصطلاحات مثلاً Catharsis وغیرہ کا تذکرہ کیا۔ صغیر افرامیم کے مقالے کے حوالے سے کہا کہ انہوں نے عملی تنقید کے اچھے تجزیے پیش کیے۔

سمینار کی تیسری نشست کا آغاز 22 اکتوبر کی صبح 11 بجے گاندھی بھون میں ہی ہوا۔ جس کی صدارت پروفیسر صغیر افرامیم، پروفیسر شافع قدوائی اور جناب غلام نبی خیال نے کی۔ اس نشست میں پروفیسر وہاب اشرفی، محترمہ ترنم ریاض اور ڈاکٹر سرور الہدیٰ نے بالترتیب ”مارکسزم، نیو مارکسزم اور مابعد جدیدیت“ ”خواتین اردو ادب میں تانیثی رجحان۔ مغربی تانیثیت کے حوالے سے“ اور ”اردو تنقید کی موجودہ صورت حال“ کے مختلف عنوانات سے مقالے پڑھے۔ جن پر کافی شاندار بحثیں ہوئیں۔ جب کہ نظامت کے فرائض پروفیسر شہاب عنایت ملک نے انجام دیئے۔

پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنے مقالے میں کارل مارکس کے تفکیری رویوں سے بحث کرتے ہوئے مابعد جدیدیت سے اس کی مماثلت اور مغزرت کے رشتوں کی نشاندہی کی۔ انہوں نے کہا کہ مابعد جدید دور میں محض ”Class“ نہیں ہے بلکہ ثقافت، مذہب، روایت وغیرہ سماج کی تشکیل و تعمیر کرتے ہیں انہوں نے کہا فریڈرک جیمسن، میری ایگلٹن

مارکسزم میں ترمیم و اضافہ چاہتے ہیں۔ محترمہ ترنم ریاض نے تانیثیت کے حوالے سے نہایت ہی جامع اور وقیع مقالہ پیش کرتے ہوئے اردو ادب میں تانیثی رجحان کا تعین کیا۔ مغربی مفکرین مثلاً ہے۔ ایس۔ مل اور سمیوں ویوار کے حوالے سے انہوں نے تانیثیت کی اصطلاح کی تعریف و توضیح کی اور شعر و ادب سے مختلف اور ممتاز تخلیق کاروں کی تخلیقات کے ذریعے اردو میں تانیثی رجحان کی نشاندہی کی۔ مقالہ کے آخر پر انہوں نے اپنی نظم ’دل کا ناٹھ‘ حاضرین کو سنائی جس کی خوب پذیرائی ہوئی۔ ڈاکٹر سرور الہدیٰ نے اردو تنقید کی موجودہ صورت حال پر اپنا مقالہ پیش کیا جس پر آگے چل کر کافی بحث ہوئی۔ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، وارث علوی، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی کے نظریاتی مباحث کی مدد سے سرور الہدیٰ نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی توضیح کر کے کچھ اہم نکات کی طرف توجہ دلائی جیسے کہ، مابعد جدید تنقید کے عملی نمونے کہاں ہیں؟ اکتشافی تنقید کا اختصاص کیا ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔

تیسری نشست کے مقالوں کی پیش کش کے بعد بحث و مباحثہ کا دور چلا جس میں پروفیسر قدوس جاوید، پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر صغیر افرام، منیر احمد (طالب علم۔ ایم اے) اور ڈاکٹر نذیر آزاد نے مقالہ نگاروں سے سوالات کیے اور اپنے تاثرات بھی پیش کیے۔

سوال:- پروفیسر قدوس جاوید: آپ کا مقالہ عمدہ ہے مگر آپ نے غیر ضروری طور پر شمس الرحمن فاروقی کے اقتباسات پیش کیے ہیں۔ ایسا کیوں؟
جواب:- ڈاکٹر سرور الہدیٰ: شمس الرحمن فاروقی عہد حاضر کے مستند نقاد ہیں اور کسی بھی ادب پارے کے متعلق ان کی لائق توجہ ہے۔ ان کا مطالعہ وسیع، تجربات پختہ اور مشاہدہ غیر معمولی ہے۔

سوال:- (وہاب اشرفی کا سرور الہدیٰ سے) آپ نے ادب شناسی کی روایت کے سلسلے میں شمس الرحمن فاروقی کے فتوے صادر کیے ہیں کہ فلاں افسانہ اس دور کا

سب سے اہم افسانہ اور فلاں ناول کا ثانی انگریزی میں بھی موجود نہیں ہے اور آپ نے مابعد جدیدیت کی تفہیم میں عدم دلچسپی سے کام لیا ہے۔

جواب - ڈاکٹر سرور الہدیٰ: میں نے غیر ضروری طور پر فاروقی کی آراء پیش نہیں کی ہیں بلکہ ان کا میرے مضمون سے بہت گہرا تعلق ہے۔ رہی بات مابعد جدیدیت کی اس سلسلے میں عرض ہے کہ مابعد جدیدیت میں تفکیری رویوں کی کثرت ہے جن کی وجہ سے اس کی تفہیم میں بہت وقت درکار ہوتا ہے۔

سوال - (قدوس جاوید کا ترنم ریاض سے) آپ نے اپنے مقالہ میں اردو کے ادب پاروں میں تانیثی رویوں کی نشاندہی کی ہے جو ایک نہایت ہی مشکل کام تھا لیکن اس ضمن میں آپ سے ایک اہم نام الالی چودھری کا چھوٹ گیا ہے۔

جواب:- محترمہ ترنم ریاض: میں نے جب بھی الالی چودھری کی کہانیاں پڑھی ہیں ان میں تانیثیت کا کوئی بھی پہلو مجھے نظر نہیں آیا ہے۔ اس لیے میں نے ان کا ذکر مناسب نہیں سمجھا۔

سوال:- (منیر احمد کا ترنم ریاض سے) آپ نے اپنے مقالے میں عورت کی بد حالی اور اس کے تئیں مرد حاوی معاشرے کے جبر و استحصال کا ذکر بہت بار کیا ہے۔ لیکن آج کے معاشرے میں عورت نمود و نمائش کی دوڑ میں کافی آگے ہے اور بہت سارے میدانوں میں اس کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے باوجود بھی وہ مظلوم اور محکوم کیوں ہے؟

جواب - محترمہ ترنم ریاض: آپ کا سوال یقیناً غور طلب ہے۔ آج کے معاشرے میں عورت محکوم بھی ہے اور معنوب بھی۔ اب یہ نمود و نمائش سے اپنی نا آسودہ زندگی کو آسودگی بخشنے کی کوشش میں مصروف عمل ہے۔ جہاں تک میں نے عصری تناظر میں عورت کی شخصیت کے پہلوؤں کو دیکھا ہے تو محسوس ہوا کہ یہ سانس لینے کی اجازت بھی منتظر ہے۔

متذکرہ سوالات کے بعد ڈاکٹر نذیر آزاد نے پروفیسر و باب اشرفی اور ڈاکٹر سرور الہدیٰ کی بحث پر اپنے تاثرات کو ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ شمس الرحمن فاروقی نے معنی کی کلاسیکی روایت کی بازیافت کی ہے۔ اس کے علاوہ موصوف نے محترمہ ترنم ریاض کے مقالے کے حوالے سے بھی اپنی آرا پیش کیا۔

اس تیسری نشست کے صدر رونے اپنی اپنی تقاریر میں مقالہ نگاروں کی کاوشوں کو قابل تحسین قرار دیا۔ پروفیسر شافع قدوائی نے ٹیری ایگلٹن کے حوالے سے و باب اشرفی کے مقالہ پر بات کی۔ انہوں نے محترمہ ترنم ریاض کے مقالے پر تقریر کرتے ہوئے کہا کہ موخر الذکر عصر حاضر میں تانیثیت کی ایک صحت مند آواز ہے۔ ڈاکٹر سرور الہدیٰ کے مقالہ کے ضمن میں پروفیسر شافع قدوائی نے مابعد جدیدیت کے تعلق سے ان کے شکوک اور شبہات کا ازالہ کرنے کی کوشش کی اور دریدا کے حوالے سے استعارہ معنی اور متن پر خوشگوار بحث کی۔ جناب غلام نبی خیال نے اپنے صدارتی کلمات میں وقت کی تنگی کے باعث مقالوں پر انفرادی سطح پر بات نہیں کی۔ البتہ انہوں نے اردو زبان و ادب سے اپنی دیرینہ وابستگی اور اس نشست کی کامیابی پر مسرت کا اظہار کیا۔ پروفیسر صغیر افرایم نے اپنی صدارتی تقریر میں پروفیسر و باب اشرفی کے مقالہ کے ضمن میں کہا کہ ہم کو ان کی تحریروں سے بصیرت اور روشنی حاصل ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سرور الہدیٰ کے مقالہ کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ سرور نے نہایت ہی محنت اور دلچسپی سے اپنا مقالہ تیار کیا تھا البتہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے متعلق ان کے اپنے نظریات ہیں۔ انہوں نے طلبہ سے گزارش کی ہے کہ وہ تنقید کے بجائے براہ راست تحقیق کا مطالعہ کریں۔ محترمہ ترنم ریاض کے مقالہ پر پروفیسر صغیر افرایم نے بات کی اور تانیثیت سے متعلق بحث کو سمیٹتے ہوئے انہوں نے کہا کہ ”مرد تنقید کی طرح ہے اور عورت تخلیق کی طرح“۔

سمینار کی چوتھی اور آخری نشست کا آغاز دو پہر ڈھائی بجے گاندھی بھون میں منعقد ہوا۔ جس کی صدارت پروفیسر قدوس جاوید اور محترمہ ترنم ریاض نے کی جب کہ

پروفیسر بیگ احساس نے ذرا تاخیر سے آکر ایوانِ صدارت میں شرکت کی۔ اس نشست میں تین مقالے ڈاکٹر فرید پر بتی، الطاف انجم اور پروفیسر بیگ احساس نے بالترتیب ”شبلی کی تنقیدی شخصیت“، ”مابعد جدید تنقیدی نظریات اور ادب شناسی“ اور ”گردش رنگ چمن کا مطالعہ نئی تاریخت کی روشنی میں“ پیش کیے۔ اس نشست میں نظامت کے فرائض پروفیسر سجان کور نے انجام دیے۔

ڈاکٹر فرید پر بتی نے اپنے مقالے میں کہا کہ علامہ شبلی اپنے آپ میں ایک دبستان تھے اس لیے انہیں کسی تنقیدی دبستان کے ساتھ مخصوص کر کے ان کی اہمیت کو کم نہیں کیا جاسکتا۔ الطاف انجم نے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے نظری اور عملی مباحث قائم کیے اور ان نظریات کے تحت کی گئی عملی تنقید کے نمونے پیش کر کے معترضین کا جواب دیا۔ انہوں نے اردو کے عہد ساز نقادوں کی تنقیدات کے حوالے سے بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ اردو کے کچھ ناقدین مابعد جدیدیت کے تنقیدی منظر نامہ سے اس لیے خوف کھاتے ہیں کہ ان کو اپنے نظریات کے بُت ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پروفیسر بیگ احساس نے اس سمینار کا آخری اور اہم مقالہ پڑھا۔ قرۃ العین حیدر کے ناول ”گردش رنگ چمن“ کا نئی تاریخت کے حوالے سے تنقیدی جائزہ لے کر انہوں نے مابعد جدید تنقید کا نہایت ہی خوبصورت نمونہ پیش کیا۔ پروفیسر بیگ احساس نے نئی تاریخت کے ذریعے فلکشن مطالعات کی سمت نمائی کی طرف بھی خاطر خواہ توجہ دلائی۔

اس آخری نشست کے دوران ہی یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر ریاض پنجابی اختتامی تقریب کی صدارت کے لیے گاندھی بھون میں تشریف آور ہوئے۔ ان کی عدیم الفرستی کی وجہ سے اس نشست میں سوالات کا وقفہ حذف کیا گیا۔ اس لیے ایوانِ صدارت میں تشریف فرما صدور نے الگ الگ تقاریر نہیں کیں بلکہ پروفیسر قدوس جاوید کی صدارتی تقریر پر ہی اکتفا کیا گیا۔

پروفیسر قدوس جاوید نے صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے تینوں مقالہ نگاروں

کو مقالوں کی کامیاب پیش کش کے لیے مبارک باد پیش کی اور کہا کہ ڈاکٹر فرید پر بقی نے شبلی کی تنقیدی خدمات کا جدید ذہن سے تجزیہ کیا ہے۔ الطاف انجم کے مقالے کے حوالے سے انہوں نے فرمایا کہ اس نے مابعد جدید تنقیدی بصیرت کے تحت نہایت ہی اہم مقالہ پیش کر کے اپنی تنقیدی صلاحیت کا اظہار کیا ہے۔ انہوں نے الطاف انجم کو مشورہ دیا کہ Linda Huetchian کی کتاب کا مطالعہ کرنا چاہیے جو مابعد جدید شعریات کی تفہیم و تعبیر میں معاون و مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ پروفیسر بیگ احساس کے مقالے کو اس سمینار کے منفرد مقالوں میں شمار کرتے ہوئے انہوں نے فرمایا کہ مابعد جدید تنقید کے عملی نمونوں میں پروفیسر بیگ احساس کا مقالہ نہایت ہی انفرادیت اور اہمیت کا حامل ہے۔

سمینار کی اختتامی/الوداعی تقریب دن کے 4 بجے شروع ہوئی جس کی صدارت رئیس جامعہ پروفیسر ریاض پنجابی صاحب نے کی جبکہ پروفیسر حامدی کاشمیری نے مہمان خصوصی کی حیثیت سے شرکت فرمائی۔ اس موقع پر جناب غلام نبی خیال اور ڈاکٹر نذیر آزاد نے سمینار کی کامیابی کے متعلق اپنے تاثرات کو ظاہر کیا۔ اس تقریب کی نظامت پروفیسر شہاب عنایت ملک نے نہایت ہی خوشگوار انداز میں کی۔

پروفیسر حامدی کاشمیری نے الوداعی تقریب میں مہمان خصوصی کی حیثیت سے تقریر کرتے ہوئے فرمایا کہ مختلف مقالات جو بنجیدہ بحثیں ہوئیں وہ اس سمینار کی کامیابی کو واضح کرتی ہیں۔ انہوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا کہ سمینار کے موضوع کے تحت کم ہی مقالے پڑھے گئے۔ جب کہ مقالوں کی ایک خاصی تعداد روایتی تنقید کو محیط تھے۔ ادبی تنقید کے سوسالہ سفر کے متعلق حامدی صاحب نے کہا کہ موجودہ اردو تنقید ادبی تفہیم و تعبیر میں ادبی اقدار اور معائیر سے مملو ہونی چاہیے۔ انہوں نے اس بات کی توثیق کی کہ پروفیسر ریاض پنجابی کے آنے سے یونیورسٹی کی ادبی سرگرمیوں میں جان سے پڑ گئی ہے۔ الوداعی تقریب پر صدارتی کلمات سے نوازتے ہوئے شیخ الجامعہ پروفیسر ریاض پنجابی نے اردو تنقید کے حوالے سے کہا کہ ابتدا میں تنقید ”تقریظ“ سے مختلف نہیں تھی

اور آگے چل کر اس نے تعصب کے تحت ذاتیات کو ترجیح دی۔ اس ضمن میں انہوں نے کچھ مثالیں بھی پیش کیں۔ سمینار میں شریک مقالہ نگاروں کو مبارک باد دیتے ہوئے انہوں نے پروفیسر وہاب اشرفی اور پروفیسر بیگ احساس کے مقالوں کو لائق تحسین قرار دیا۔ اردو فکشن اور اس کی تنقید کے تناظر میں انہوں نے قرۃ العین حیدر کی کچھ کہانیوں سے متعلق نہایت ہی بلیغ اشارے کیے اور عینی آپا کے تذکرے میں آخر میں میر کا یہ شعر فرمایا۔

مت بھل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں

تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

سمینار کی الوداعی تقریب پر شعبہ اردو کے صدر پروفیسر نذیر احمد ملک نے شکریہ کی تحریک پیش کی۔ سمینار کی کامیابی کا سہرا شیخ الجامعہ پروفیسر ریاض پنجابی کے سر رکھتے ہوئے انہوں نے سمینار کے ساتھ ان کی ذاتی دلچسپیوں کو اجاگر کیا۔ پروفیسر ملک نے ریاست اور ریاست سے باہر آئے ہوئے شرکائے سمینار کا شکریہ ادا کیا۔ انہوں نے شعبہ اردو کے تدریسی اور غیر تدریسی عملہ کے تعاون کو سمینار کی کامیابی کا ضامن قرار دیا۔

آخر پر صدر شعبہ اردو نے وائس چانسلر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ذرائع ابلاغ سے وابستہ افراد اور مقامی اور قومی سطح کے ادیبوں اور نقادوں کا شکریہ ادا کر کے سمینار کے اختتام کا اعلان کیا۔۔

☆☆☆☆☆☆☆☆

No. 42-43

Year 2008-09

BAZYAFT

A Literary & Research Journal



Published By

POST GRADUATE DEPARTMENT OF URDU
UNIVERSITY OF KASHMIR, SRINAGAR

NAAC Accredited Grade "A"

E-mail : www.kashmiruniversity.net